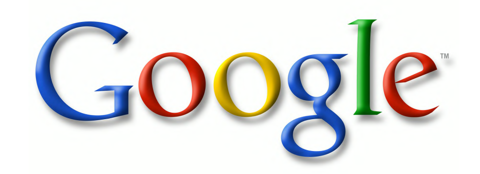
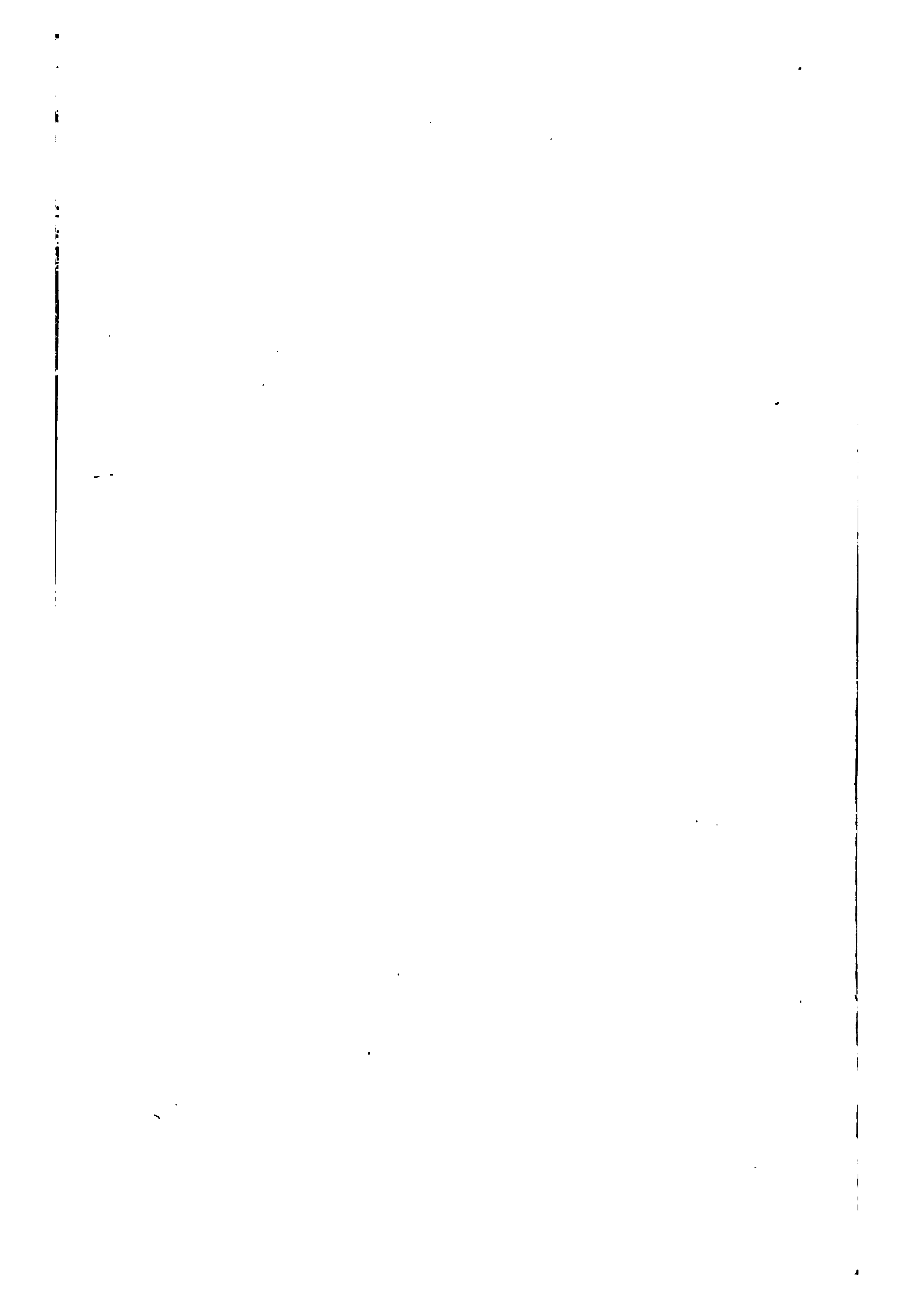
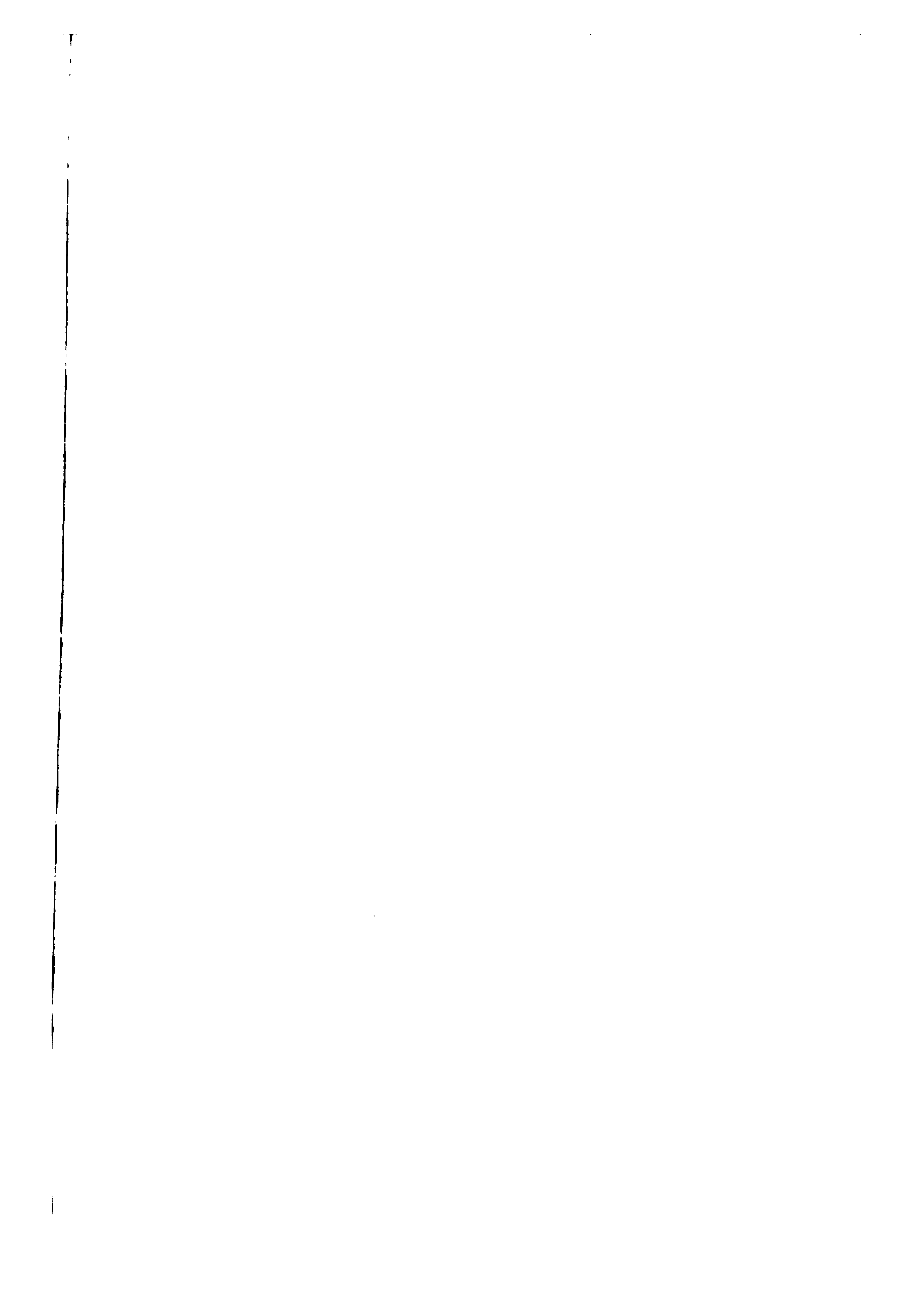










Geschichte der deutschen Musik

in zwei Bänden

Von

Hans Joachim Moser

Erster Band



J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger
Stuttgart und Berlin 1921

Geschichte der deutschen Musik

von den Anfängen bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges

Von

Hans Joachim Moser

Zweite, durchgesehene Auflage





J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger
Stuttgart und Berlin 1921

Druck von C. Schulze & Co., G. m. b. H., Gräfenhainichen

Meinem lieben Vater

Andreas Moser

in Dankbarkeit zu eigen

Vorrede

Wir besitzen noch keine „Geschichte der deutschen Musik", die nach Absicht und Umfang als ungefähres Gegenstück zu Wilhelm Scherers „Geschichte der deutschen Literatur", Dietrich Schäfers „Deutscher Geschichte", Georg Dehios „Geschichte der deutschen Kunst" u. dgl. gelten dürfte. Die bisherigen Musikgeschichten sind fast ausnahmlos „allgemeine", d. h. sie behandeln die internationale Gesamtmasse der tonkünstlerischen Entwicklung. Die auf Deutschlands musikalische Leistung sich beschränkenden Arbeiten wiederum sind entweder von vornherein wissenschaftlich nicht ganz auf der Höhe gewesen und jetzt veraltet wie August Reißmanns mehrfach aufgelegte „Illustrierte Geschichte der deutschen Musik" (1879) oder bei gewissen Vorzügen zu einseitig in der Betrachtungsweise wie Wilhelm Bäumkers verdienstliche Aufsatzreihe „Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland" und R. v. Liliencrons Abhandlung „Musik" in Pauls „Grundriß der germanischen Philologie", die ja Joh. Wolf demnächst erneuern wird. Oder endlich konnten an sich empfehlenswerte Arbeiten durch ihren allzugeringen Umfang nicht wesentlich in die Tiefe dringen, wie H. A. Köstlins Übersicht „Die deutsche Tonkunst" in Hans Meyers Sammelwerk „Deutsches Volkstum" und Arnold Scherings Heft „Deutsche Musikgeschichte im Umriß" (1917), denen beiden ich aber doch manchen Hinweis verdanke. H. v. d. Pfordtens „Deutsche Musik" (1916), deren vaterländische Gesinnung ich hochschätze, behandelt im wesentlichen nur die letzten zweihundert Jahre.

Selbstverständlich darf ich nicht hoffen, meine Arbeit schon als gleichwertig neben jene zuerst genannten Werke gestellt zu sehen. Man sollte sich an eine derartige Aufgabe erst als Sechziger machen, nicht als Dreißigjähriger, der ich heute bin. Aber die Jugend hat vielleicht doch wenigstens den einen Vorzug, daß sie überhaupt den Wagemut zu solchem Unternehmen aufbringt. So betrachte ich dies Buch in seiner

jetzigen Gestalt trotz aller darauf verwandten Liebe doch eigentlich nur als einen ersten Entwurf, der sich allmählich durch die produktive Kritik verständnisvoller Beurteiler vielleicht zu dem wird auswachsen können, was mir als Ideal vorgeschwebt hat: jedem gebildeten oder wenigstens bildungsuchenden Deutschen, gleichgültig ob Musiker oder Musikfreund, eine handliche, gut verständliche und zu eignem Weitereindringen anregende Geschichte unserer heimatlichen Tonkunst darzubieten. Möchte das tatkräftige Interesse des Publikums es mir ermöglichen, von Zeit zu Zeit durch sorgfältige Bearbeitung weiterer Auflagen diesem Endziel wenigstens in Absätzen näherzukommen.

Daß eine Arbeit der geschilderten Art bisher gefehlt hat, dürfte bei dem gegenwärtigen Stande der deutschen Musikwissenschaft und den starken Fortschritten der Methode wie der Quellenkenntnis verwunderlich erscheinen, wenn es nicht seinen Grund deutlich in der weitverbreiteten Auffassung trüge, die Tonkunst sei die internationalste unter den Künsten. Warum ich das gerade Gegenteil für richtig halte, wird sich aus dem Verlauf der nachfolgenden Darstellung von selbst ergeben. Über die Berechtigung und Notwendigkeit national begrenzter Musikgeschichten habe ich mich in einer Abhandlung „Zur Methodik der musikalischen Geschichtsschreibung" (Dessoirs Zeitschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft 1919) ausführlich geäußert, kann also hier auf eine nähere Begründung verzichten. Nur so viel sei gesagt: meine „Geschichte der deutschen Musik" ist nicht eine solche aller je in Deutschland erklungenen, sondern eine der deutsch gearteten Musik. Sie darf sich also nicht darauf beschränken, im Stil der bisherigen Darstellungen aus der internationalistisch gesehenen Universalgeschichte der Musik einfach die über Deutschland berichtenden Kapitel herauszuschneiden und sinngemäß zu verknüpfen. Sondern sie muß sich grundsätzlich bemühen, unsere Musik in all ihren Äußerungen aus dem Wesen des deutschen Volkstums heraus zu entwickeln. Das braucht nicht in chauvinistischer Manier, aber es darf doch in ehrlichem Stolz auf das von unseren Volksgenossen Geschaffene geschehen. Dabei habe ich mich von dem Gedanken Fr. v. Hauseggers leiten lassen[1]: „Ich halte es für einen Grundfehler der musikgeschichtlichen Behandlung, einseitig nur die produktive Seite in der Entwicklung des Tonlebens in Betracht zu ziehen, die rezeptive aber völlig außer acht zu lassen ... Der innere Bildungsprozeß ist ja doch der eigent-

[1]) „Über die Anlage der germanischen Völker zur Musik" (Fritzschs Musikalisches Wochenblatt 1874 S. 4).

liche, der einzig würdige und eine tiefere wissenschaftliche Bedeutung beanspruchende Gegenstand musikgeschichtlicher Erforschung und Darstellung. Gerade auf dem Gebiete der Musik wie kaum auf einem anderen begegnen wir wiederholt der Erscheinung, daß sich die Produktion von den inneren, triebkräftigen Faktoren des Volkslebens nahezu vollständig abgelöst und sich anderen, davon weit verschiedenen Einflüssen dienstbar gemacht hat. Von solchen Abirrungen will das Gemüt des Volks nichts wissen, es nimmt dieselben nicht als weiterbildsamen Stoff in seinen Fortgestaltungsprozeß auf, sondern läßt sie beiseite liegen. Sie zeigen sich dann nicht als Durchgänge des geschichtlichen Entwicklungsprozesses, sondern vielmehr als Auswüchse desselben, ihn mehr hemmend als fördernd. Solchen Erscheinungen gegenüber muß die Erforschung der allerdings viel schwerer zugänglichen rezeptiven Tätigkeit des Geistes als Regulator zur Erkenntnis ihrer wahren Bedeutung im geschichtlichen Leben dienen."

Man wird hier also fast mehr musikalische Kulturgeschichte als Geschichte der jeweils äußersten kompositorischen Fertigkeiten finden. Daß sich unter den dargelegten Gesichtspunkten ein vielfach neues, ungewohntes Bild des behandelten Stoffes ergibt, darf als weitere Rechtfertigung für die Abfassung des vorliegenden Buches gelten.

Bei der völkischen Beschränkung der gestellten Aufgabe drängt sich freilich zunächst ein Mindergewinn auf: man hat sich manchmal mit Nieten zu befassen, während gleichzeitig anderswo die Treffer Ereignis werden. Dadurch gewinnen wir aber auch wieder Raum und Muße für manchen liebenswerten Meister zweiten Ranges, der bislang durch den Glanz eines für uns ziemlich gleichgültigen Hauptsterns des Auslandes überstrahlt und zu lichtloser Vergessenheit verurteilt war, nun aber sich doch als wertvoll herausstellt, weil er in der Stille vielleicht Wesentliches für unser Volk gewirkt oder doch wenigstens mitbewirkt hat. Vor allem jedoch gewinnen wir durch beharrliches Festhalten an dem einmal gewählten, meinethalben eingeengten Beobachtungsposten eine greifbare Konstante mehr innerhalb schwieriger ästhetischer Gleichungen mit vielen Unbekannten. Denn das wechselnde Echo, das die musikalischen Leistungen anderer Kulturnationen immer wieder in der gleichen, der deutschen Volksseele ausgelöst haben, gestattet tiefe Einblicke in das eigene wie in das fremde Wesen. Und es wird sich zeigen, daß auch jene scheinbaren Wellentäler und Ebbezeiten im Verlauf der deutschen Musikgeschichte, die man bisher als so gut wie wertlos hinstellte, keineswegs nur verlorene Augenblicke ge-

wesen sind, deren sich die Nachfahren zu schämen hätten, sondern fast immer Epochen kräftesammelnden Ausruhens und geheimnisvoller Empfängnis bedeutet haben, in denen der Boden unseres Volkstums sich auf neuen, klingenden Frühling vorbereitete.

Leider zeigte sich, was erst während der Drucklegung voll hervortrat, im Verhältnis zu der ungeheuren Menge des zu bewältigenden Stoffes größte Knappheit in der Behandlung geboten, um das Buch handlich bleiben und für den Käufer nicht zu kostspielig werden zu lassen. So erwies sich mancher schmerzliche Verzicht, zumal auf Notenbeispiele, als notwendig, und ich glaubte solche vor allem für das 16. Jahrhundert sparsamer beigeben zu dürfen, da sie für diesen Teil des im ersten Bande behandelten Zeitraums noch verhältnismäßig am leichtesten anderweitig zu beschaffen sind: so durch Kades Beispielband (V) zur Ambrosschen Musikgeschichte, Leichtentritts „Deutsche Hausmusik", Riemanns „Musikgeschichte in Beispielen" und Steinitzers „Musikhistorischen Atlas". Das „Kaiserliederbuch für gemischten Chor", das im Besitz jedes deutschen Musikfreundes sein sollte, kann in seinen Originalsätzen gleichfalls fortlaufend als Beispielsammlung herangezogen werden. Der Grundplan, dies Buch nicht für Musikgelehrte, sondern für Laien zu schreiben, zwang mich, so manches sich im Verlauf der Arbeit ergebende Forschungsproblem für künftige Sonderuntersuchungen beiseite zu stellen, und der Raummangel wolle entschuldigen, wenn ich öfters auf eigene Spezialstudien verwiesen habe — meine sämtlichen Abhandlungen während der letzten Jahre mußten mir zur Entlastung der Hauptarbeit dienen.

Die vorliegende Darstellung möchte nicht als bequeme Kompilation der vorhandenen Einzelliteratur, sondern als eigene, produktive Leistung gewertet werden. Von zwei Werken bedaure ich besonders, daß sie erst nach Abschluß der Drucklegung in meine Hand gekommen sind, also nicht mehr für den 1. Band benutzt werden konnten: H. Ehrismanns „Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters" (1. Bd. 1920) und Oswald Spenglers „Untergang des Abendlandes" (1. Bd. 1919), ein Buch, das auf die Gestaltung unseres historischen Weltbildes und unserer Darstellungsmethoden sicher Einfluß gewinnen wird. Ich freue mich darauf, beide wenigstens später noch einigermaßen für meine Zwecke auszuwerten. Dagegen durfte ich einzelne noch ungedruckte Arbeiten bereits aus der Handschrift benutzen, so die vortreffliche Prager Dissertation von Dr. Arthur Chitz über die Prager Hofkapelle Kaiser Rudolfs II. und Georg Linnemanns

Studie über die Musik in Celle; beiden Herren Verfassern gebührt mein lebhafter Dank.

Im übrigen glaube ich versichern zu dürfen, daß im Verlauf der Erzählung kein musikalisches Urteil gefällt worden ist, das nicht auf eigener Anschauung der Denkmäler beruhte. Wo ich gelegentlich notgedrungen auf deren Einsicht verzichtete, weil ich an Orten schreiben mußte, wo sie mir nicht zugänglich waren, sind die fremden Gewährsleute nach wissenschaftlicher Sitte als solche sorgfältig namhaft gemacht worden. Allein schon sämtliche wichtigen Musikwerke Deutschlands im 16. Jahrhundert in Partitur zusammenzutragen und wirklich kennen zu lernen, erfordert die Arbeit eines langen Lebens und so günstige Umstände, wie sie etwa dem verehrungswürdigen Ambros zur Seite gestanden haben.

Für gütige, gelegentliche Auskünfte darf ich den Herren Universitätsprofessoren Johannes Wolf in Berlin, Friedrich Ludwig in Göttingen, Peter Wagner in Freiburg (Schweiz) und Theodor Kroyer in München danken. Herr Bibliothekar Kirst von der Berliner staatlichen Musikhochschule war mir bei der Benutzung der ihm unterstellten Bücherei sehr gefällig. Mein lebhaftester Dank aber gebührt dem Verlage Cotta, der in dieser Zeit sich nicht vor der kostspieligen Drucklegung gescheut hat, obwohl er bei der Preisfestsetzung im Interesse der Verbreitungsfähigkeit des Buches bis an die äußerste Grenze der Selbstlosigkeit gehen mußte. Der Dichter Karl Rosner hat sich dabei besonders freundschaftlich gegen mich bewährt, auch sich der Mühe unterzogen, eine Korrektur des ganzen Buches zu lesen. Den absichtlich kurz gehaltenen Index nominum verfaßte meine liebe Frau.

Die nachfolgenden Blätter möchte ich zumal in die Hand des Lehrerstandes an Volks- und höheren Schulen wünschen, damit das Buch im Gesangs-, deutschen und Geschichtsunterricht mithelfe, der Tonkunst nach einem musikfeindlichen Jahrhundert wieder diejenige Stellung im Bewußtsein des kommenden Geschlechts zu sichern, deren sie sich in mehr als tausendjähriger Bewährung würdig gezeigt hat. Sie ist eines unserer edelsten, wertvollsten Nationalgüter!

Ich habe den Plan zu diesem Buch entworfen, als Deutschland auf der Höhe unvergleichlichen Waffenruhms erstrahlte, und es war mein Traum, es am Tage des endlichen Sieges als bescheidene Opfergabe eines dankbaren Sohnes verehrend auf den Altar des Vaterlandes zu legen. Als Soldat im Felde, draußen im alten deutschen Kurland, habe ich auch schon wesentliche Teile des ersten Entwurfs nieder-

geschrieben, feldgraue Urlauber trugen mir die nötigsten Bücher zu. Inzwischen ist der traurige Zusammenbruch erfolgt, und weite Kreise unseres Volkes schämen sich heute (freilich aus sehr entgegengesetzten Gründen) ihres Deutschtums. Gerade das bestärkte mich in meinem Vorhaben. Dauerndes Ermatten des völkischen Bewußtseins und Willens wäre der endgültige Tod unserer Nation, und jeder, der in sich deutsche Kraft fühlt, wird mithelfen müssen, die national Müdegewordenen wieder aufzurütteln. Nichts kann dazu stärker beitragen als ein Blick auf die Herrlichkeiten der Vergangenheit und auf die unversiegbaren Schätze deutschen Geistesbesitzes. Auch die glanzvolle Geschichte unserer Tonkunst ruft uns gebieterisch jenes „Quand même — und dennoch!" zu, das zumal unserer Jugend mit nieversagender Geduld immer wieder eingehämmert werden muß, um Deutschland aus dem augenblicklichen Dunkel der Schmach emporzuhelfen zu neuen Lebensmöglichkeiten. Zur Erreichung dieses heute allein irgend erheblichen Ziels möchte auch ich hoffen, an meinem bescheidenen Teil ein Scherflein beigetragen zu haben; möge meinem Buch ein freundlicher Stern über den Weg scheinen!

Halle (Saale), im Januar 1920

Dr. Hans Joachim Moser
Privatdozent der Musikwissenschaft
an der Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

Zur zweiten Auflage.

Kaum ein Jahr nach dem Abschluß des ersten Bandes erweist sich zu meiner freudigen Überraschung schon eine zweite Auflage als nötig. Zwar regt sich in mir bereits, wenn auch z. T. noch etwas unbestimmt, der Wunsch nach größeren Umgestaltungen. Da aber z. B. einige der wichtigsten Fachbesprechungen, deren Ergebnisse ich dafür gern ausgenutzt hätte, noch fehlen, ermutigt mich die sehr günstige Aufnahme des Buches durch die Presse, es diesmal bei der Ausmerzung von Druckfehlern und kleineren Versehen sowie einigen stilistischen Besserungen bewenden zu lassen. Umsofrüher werde ich den noch ausstehenden zweiten Band vollenden können.

Halle, im Januar 1921

H. J. M.

Inhaltsübersicht

Erstes Buch

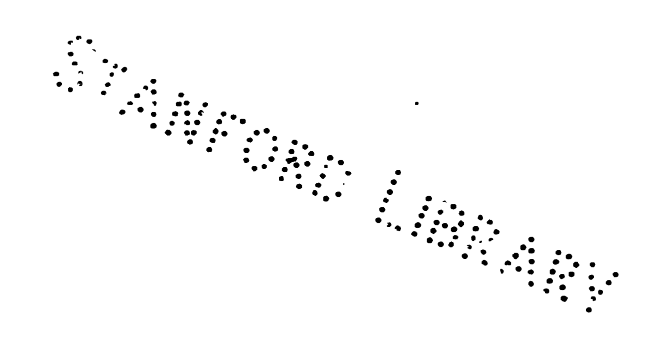
Tonkunst der Wälder

(von den Anfängen bis 800 nach Christi)

„Hornblasend steigt der Sonnengott
empor zu den Himmelsbergen"

Edda





Jeder Schauplatz, jedes Zeitalter der Musikgeschichte besitzt seine eigene Raumakustik, die den jeweils besonderen tonkünstlerischen Sprachstil in weitem Umfang bestimmt. Musik ist in so hohem Grade letztes Ergebnis aus tausend Einflüssen von Volksseele und Umwelt, daß man ihrer Eigenart schwer gerecht würde, wollte man diese Resonanzböden nicht kurz kennzeichnen und die Tonsprache in den zugehörigen Rahmen wenigstens skizzenhaft hineinstellen.

Andere Klangverhältnisse setzt der Bittgesang demütiger Klausner und Mönche der Ottonenzeit voraus als Minnesang und höfischer Reigen, andern Widerhall fordert das zackige Gewebe spätgotischer Polyphonie als das Kränzel-, Reutter- und Paurenliedlein, andere Räume heischt Luthers Gemeindechoral als das spitzig-witzige Madrigal fürstlicher Hofkantoren. Welcher Art mag da jene erste deutsche Tonkunst gewesen sein, die durch den Urwald zum Axtklang hallte, über dem Wogengedröhn sich im knatternden Drachsegel fing oder an qualmender Herdstelle im Blockhaus des Häuptlings ertönte? Was für ein Land waren die Ursitze unserer Ahnen?

Im obersten Deutschland, an die Kelten grenzend, trieb man sommerüber Sennwirtschaft auf Alpenwiesen und baute seltsame Pfahldörfer weit in die Bergseen hinein, vom Rudertakt des Einbaums umkreist. In den dichten Forsten Mitteldeutschlands drückten sich Waldweiler ins Tal, wo die Dörfler neben Jagd und Fischfang köhlerten und auf geringer Rodung Hackbau trieben, wofern sie nicht ihr bißchen fahrende Habe vor der Raubgier der Nachbarn auf einsam hohe Ringwälle verbergen" mußten und grimmer Waffenfehde oblagen. In Niederdeutschland, jenseits von Heide, Sumpf und Schilf, führte man ein rauhes Schifferleben an den Bernsteinküsten entlang bis zu den Slawen und Finnen und kühn übers Nordmeer bis zu den Schweden und Angeln, ja bis nach Island hinüber. Unermeßliche Zeiträume erscheinen wie ein Tag, noch bindet Geschehen sich nicht zu Geschichte. Die Naturvölker verharren vorerst im bleibenden Zustand. Was heute Jahrzehnte Neues schaffen, entwickelte sich damals über Jahrhunderte, ja

vielleicht Jahrtausende hin in nur unmerklich zunehmendem Zeitmaß. Nur selten kam zu den Menschen des Südens ausdrückliche Kunde von dieser Welt, die in herber Abgeschlossenheit eine eigentümlich hohe Kultur nordisch-schwerblütig zur Reife brachte und ihre ersten Wirkungen nur leise in die Ferne auszustrahlen begann.

Ein Pytheas, Cäsar, Tacitus erzählen ihren frühgealterten Völkern wundersame Märchen von den jugendlich reinen Nordleuten und ihren unübersehbaren Kinderscharen. Bald bekommen die Mittelmeerrassen selbst grausend die Urkraft dieser rotblonden, blauäugigen Bauerngeschlechter zu spüren. Ungefüge Fäuste zerschlagen den morschen Kunstbau der Antike, aber die Unterlegenen mischen ihren Überwindern listig den Verderbenstrank; dem Klima und den Lastern Südeuropas erliegen unsere genialsten Stämme. Bald wandern die Enkel der alten Welt selber nordwärts, bringen den Kult des Gekreuzigten und der Magna mater ins Land der Wälder und Wildbäche, fällen Donars Eichen und machen Wotan zum Nachtgespenst. Diesen Zeitraum gilt es zunächst musikgeschichtlich zu betrachten.

1. Kapitel: Ursprung, Auffassung und Eigenart der deutschen Tonkunst

Bei jedem, der der Entwicklung einer Kunst nachgehen will, wird sich wohl zuerst die Frage nach ihren Anfängen einstellen — nicht nur aus dem Wunsche nach geschichtlicher Vollständigkeit heraus, sondern vor allem, weil das Wissen um ihre frühesten Beweggründe uns zugleich wichtige Kenntnisse über ihre Natur selbst verbürgt. Einer Urgeschichte der bildenden Kunst bieten sich verhältnismäßig zahlreiche Bausteine dar, und wo zufällig für Europa eine Lücke in der Überlieferung bestehen sollte, ist sie durch den Vergleich mit heutigen Naturvölkern von entsprechend niedriger Bildungsstufe unschwer auszufüllen. Weit ungünstiger ist die Musikgeschichte gestellt: der leichtverwehende Ton, das raschgesungene Lied ist kein Stoff von der Dauerhaftigkeit eozäner Feuersteinhandstücke, bronzener Spinnwirtel und Schmuckfibeln; kein mit Jagdszenen beritzter Mammutknochen bietet Notenzeichen, keine Tropfsteinhöhle gibt mehr mit der Gefälligkeit von Münchhausens auftauendem Posthorn das längst verhallte Echo urzeitlicher Hirtenrufe wieder. Auch die vergleichende Völkerkunde vermag das Verlorene nicht zu ersetzen, denn selbst die Musik der niedrigsten Stämme Ceylons oder

Feuerlands setzt bereits eine lange Geschichte voraus. Wenn die Darstellung etwa eines Baumes von der Hand eines Papuas mit derjenigen eines Indianers durch die Gemeinsamkeit des realen Vorbildes noch Vergleichungen ermöglicht, so spricht sich z. B. in beider tonkünstlerischem Ausdruck der Freude rein subjektiv das Seelenleben völlig verschieden gearteter Völker durch zwei gegenseitig unabhängige Musiksysteme inkommensurabel aus. Und wenn das schier überreiche exotische Material unserer Phonogrammarchive auch nur erst zum geringsten Teil ausgewertet vorliegt, so steht doch bereits jetzt zu befürchten, daß z. B. nicht einmal die Identifikation von Oktavtönen, nicht einmal die durch hohe Verschmelzbarkeit bewirkte Auffassung der Quinte als gleich- oder nachzeitiger Konsonanz eine allgemeingültige Grundtatsache gesamtmenschlichen Musikhörens, sondern nur eine auf gewisse Denkeigentümlichkeiten bestimmter Rassen gegründete Vorstellung bedeutet. Kaum bleibt als gemeinsames Kriterium für die Musikkulturen aller Erdbewohner bestehen, daß sie gegenüber der Realität der Geräusche meist die Idealität künstlich gereinigter Klänge als Ausdrucksmaterial benutzen.

An die Stelle urgeschichtlicher Anschauung tritt notgedrungen spekulative Hypothese, und bezeichnenderweise sucht jeder dasjenige, was er selbst unter Musik verstanden wissen will, bereits in der eigenen Ursprungstheorie unterzubringen: fabeln uralte Legenden von einem Gott, der am Ufer des Meeres die getrockneten Därme der Schildkröte, über die Schale gespannt, tönen hörte und so den Griechen die Leier erfand, so leiten Demokrit und Lukrez die Musik aus der Nachahmung von Vogelsang, Wasserschwall, Bäumerauschen und Windessausen her. Rousseau, Herder und Spencer [1]) lassen die Tonkunst aus feierlich gesteigerter Sprachmelodik entstehen, Darwin sieht den stärksten Antrieb zur Singfreudigkeit und damit zur Musik im Liebeswerben bei der Zuchtwahl, dem Volkswirt Bücher [2]) ergibt sich als Ausgangspunkt die arbeitbeflügelnde Kraft des Rhythmus, während Pastor [3]) „Musik als Zauber" im Dienst des Fetischismus und der Hypnose als Erstes annimmt. Will Dommer [4]) allzu idealisierend von vornherein in dem Streben nach religiöser Erhebung den Antrieb zur großen späteren Entwicklung erblicken, sucht Wallaschek [5]) in der Entdeckung der

[1]) C. Stumpf „Musikpsychologie in England" (Vj. f. M. I).

[2]) „Arbeit und Rhythmus".

[3]) „Die Geburt der Musik" 1910.

[4]) „Handbuch der Musikgeschichte", neu bearbeitet von Schering.

[5]) „Die Entstehung der Musik" 1904.

Obertöne auf überblasenen Hörnern den springenden Punkt, so leitet Stumpf [1]) aus dem gleichzeitigen Erklingen ältester Signalrufe von verschiedener Tonhöhe das Zustandekommen des Konsonanzbegriffes her und liefert damit die einzige Hypothese, die wenigstens als „glaubwürdiger Anlaß" zwingend zur Musik im europäischen Sinn hinführt; die außereuropäischen Tonkulturen gehen uns hier nichts an. Jede der angeführten Theorien müßte falsch genannt werden, wenn sie behaupten wollte, allein aus sich heraus die ganze Musikentwicklung auch nur eines einzelnen Volkes erklären zu können — wohl aber scheint jede (beim einen Volk mehr, beim andern weniger) ihr Teil beigetragen zu haben, um irgendeine Wurzel der Tonkunst zu kräftigen und zu fördern. In diesem Sinne möchte man keine von ihnen missen [2]). Für unsere germanische Musik scheint gerade die Stumpfsche Theorie stärksten Geltungsbereich zu besitzen, da sie mehr als ihre Schwestern deren besonderen Eigenschaften Rechnung trägt. Sie verdient also an dieser Stelle besondere Würdigung.

Danach hätten Jäger und Boten zuerst lauthallende, jodlerartige Signale von Berg zu Berg gesungen, ursprünglich mit freiem Munde, dann durch die hohle Hand, durch Sprachrohre, Ruftrompeten, Stierhörner und Muscheln, bis man den Eigenton solcher Hilfswerkzeuge entdeckte und sie (wie z. B. das Schweizer Alphorn [3]), das skandinavische Lur) anzublasen lernte. Die Rufzeichen geschahen bald gleichzeitig von mehreren Seiten, von Männern und Frauen, jung und alt, von Chören tiefer und hoher Stimmen, so daß man notwendig auf die verschiedenen Arten der hierbei entstehenden Zusammenklänge aufmerksam wurde und solche bewußt zu erzeugen suchte. An diesem Punkt greift nun (das tritt bei Stumpf vielleicht nicht so stark wie wünschenswert hervor) bei den Indogermanen die günstige Befähigung ein, an Zusammenklängen von einfachsten Schwingungsverhältnissen eine Verschmelzbarkeit höheren Grades zu bemerken, und in dieser ein Gefühl der Beruhigung, Befriedigung, Sättigung zu e m p f i n d e n — die Konsonanz von Oktave und Quinte wird g e h ö r t. Man soll, wie Goethe einmal in einer musikalischen Diskussion gegen Schlosser

[1]) „Die Anfänge der Musik" 1911 S. 26—42.

[2]) Vgl. meine Ausführungen im Bericht des 1. Kongresses für Ästhetik und Kunstwissenschaft, Berlin 1913.

[3]) Wohl das älteste Zeugnis für seinen Gebrauch findet sich bei Ekkehard IV, casus S. Galli c. 3 (Pertz, Monumenta II 103): „Tubas alio quam ceteri villani clanctu inflare didicerant."

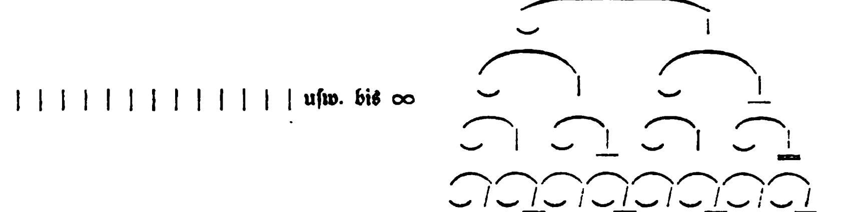
äußert, von einem fruchtbaren Experiment nicht gleich zu viel fordern; lassen wir uns deshalb von der Stumpfschen Theorie vorläufig nur bis an diesen wichtigen Punkt geleiten, so ist der schwerste Teil des Weges bereits überwunden. Die Entdeckung der Obertöne auf Blasinstrumenten führt außerdem bei der Höranlage der Germanen mühelos zur Konsonanz der natürlichen Terz.

Wir haben hiermit bereits kurz anzudeuten versucht, daß sämtliche bisherigen Ursprungshypothesen mehr den äußeren Anlaß zur „Entdeckung" der Musik, als die innere Ursache ihrer jeweiligen Artung zu klären bestrebt gewesen sind. Diese so höchst wichtige Ursache beruht aber einzig im Menschen selbst, in seiner Rassenanlage, seiner seelischen Struktur. Hugo Riemann verlegt mit Recht neuerdings das Schwergewicht aus der Welt der realen Klänge in das Reich der subjektiven Tonvorstellungen — und es gilt daher über die tonkünstlerischen Gaben unseres Volkes kurz Klarheit zu schaffen.

Bei der Untersuchung dieser Frage ist insofern Vorsicht geboten, als nur indirektes Material vorliegt, nämlich die Möglichkeit von Rückschlüssen aus späterer auf frühere Zeit. Da darf einmal bedenklich machen, daß in historischer Zeit die völkische Begabung zur Tonkunst stärkste Schwankungen gezeigt hat (man denke z. B. an England), so daß während des letzten Halbjahrtausends die musikalische Hegemonie unter den Hauptvölkern Europas deutlich reihum gewandert ist. Zum andern muß man bedenken, daß die historisch etwa zu Tacitus Zeit in Deutschland hervorgetretenen Stämme infolge der Verschiebungen der Völkerwanderung durchaus nicht mehr als unsere direkten Vorfahren — alle späteren Blutmischungen mit Kelten, Slawen, Romanen, Juden usw. ungerechnet — angesehen werden können; dem steht aber wenigstens die gut verbürgte Beobachtung einer auffälligen Einheitlichkeit aller altgermanischen Stämme gegenüber, so daß man jene bekannten Germanenvölker mit unsern weniger bekannten Ahnen einigermaßen wird gleichsetzen dürfen. Endlich zeigen die äußeren Einflüsse, die z. B. in den letzten drei Jahrhunderten sichtbar die musikalische Physiognomie unseres Volkes bestimmt haben, so mannigfaltige Züge, daß es sehr schwer fällt, das bloß Äußerliche des Zeitstils vom Kern der eigentlich völkischen Anlage zu sondern. Immerhin wird man hiergegen geltend machen können, daß in den abgeschlossenen Verhältnissen der Urzeit alles Derartige wesentlich einfacher gelegen hat.

Bedeutsam ist der umfängliche Nachweis von W. Pastor[1]), daß die niederen Völker fast sämtlich einer Rhythmik möglichst monotoner, gleichgeordneter Schläge huldigen, der eine lähmende, hypnotisierende, schließlich Wahnsinn erregende Wirkung innewohnt, während fast allein die Indogermanen eine Rhythmik aus dem geordneten Wechsel von stärkeren und schwächeren Teilen in verschiedensten Rangstufen übereinanderbauen, die von wundersam belebender Energie beseelt ist. Graphisch dargestellt etwa:

Bei den Naturvölkern: Bei den Indogermanen:



Den psychologischen Grunt für diese zur Tätigkeit aufrufende Kraft unserer Rhythmik finde ich in einem Genieblitz Goethes ausgesprochen, der eine seiner philosophischen Lieblingsideen[2]) in dem Entwurf einer Tonlehre (1810) folgendermaßen wendet[3]): „Rhythmik . . . Alle organischen Bewegungen manifestieren sich durch Diastolen und Systolen.“ Das soll heißen: Hebung und Senkung als Elemente unserer Rhythmik sind nur Abbilder der Herztätigkeit aller tierischen Lebewesen, die zwischen stetiger Auseinanderziehung (Diastole) und Zusammenfassung (Systole) des Herzens wechselt. Während also die Exoten eine sinnlose Folge von nur Systolen bieten, geben wir im Bereich des Klanges ein Gleichnis des lebendig bewegten Pulses, woraus sich auch (gegenüber dem mathematisch starren Metronom) die vitale Dehnbarkeit des Rubato und der „agogischen Welle“ (Riemann) als ästhetisches Scheinbild der menschlichen Affekte ergibt. Innerhalb dieser indogermanischen Gemeinsamkeit haben die Germanen zwar ein besonders feines Gefühl für Schwergewichtsverteilung bewiesen — später soll gezeigt werden, daß allein hieraus die Funktionsbegriffe der Harmonik entstehen konnten. Doch ist beim Deutschen als völkischem

[1]) Die Geburt der Musik.

[2]) H. St. Chamberlain „Goethe“ (1911).

[3]) H. J. Moser, „Goethe und die musikalische Akustik“ (Festschrift für R. v. Liliencron 1910).

Typ seit je die Fähigkeit schwach entwickelt, innerhalb der indogermanischen Rhythmik die Reize des Prickelnden, launisch Kühnen, ja Paradoxen herauszuholen, wie sie der slawischen und romanischen Orchestik in Gestalt scharf punktierter, synkopierter, falsch akzentuierter Rhythmen in so reichem Maße zu Gebote stehen. Und wo die Nachbarvölker in $\frac{5}{4}$- und $\frac{7}{8}$-Takten, in drei- oder fünftaktigen Bildungen Freiheit und Eigenwillen bekunden, beschränkt sich der Germane mit nur seltenen Ausnahmen auf das Grundphänomen der Vierhebigkeit im $\frac{2}{4}$-, $\frac{3}{4}$- und C-Takt. Vielleicht liegt der Grund dieser Einseitigkeit in der Einfalt, Geradheit, ruhigen Kraft unseres nationalen Temperaments, das von esprit und raffinement gleich weit entfernt bleibt; eine Naivität, die nach Skandinavien hin sogar noch zunimmt[1]). Man halte unsere alten Spring- und Schreittänze, unsere heutigen Ländler und Rheinländer gegen die Polonäsen und Polkas, Csárdás und Tarantellen, Bourrées und Boléros der übrigen Europäer — der Gegensatz ist auffallend. Andererseits beweist die komplizierte Rhythmik der altdeutschen Volksweisen[2]) unser feines Gefühl für Agogik, und die Knorrigkeit der germanischen Metrik, die unbedenklich Hebung neben Hebung setzt, Senkung an Senkung reiht, hat uns im Gegensatz zur klappernden Uniformität des romanischen Verses noch lange die Wohltat einer reichgestalteten Polymetrie erhalten. Alle diese Vor- und Nachteile mögen gleichermaßen zusammengewirkt haben, um später gerade unsere größten deutschen Symphoniker fast ausnahmslos auch zu gewaltigen Rhythmikern zu stempeln: sie waren durch keine Schablone eines vorherrschenden Nationalrhythmus gebunden, trugen aber alle Möglichkeiten im Keime in sich.

Eine sehr ähnliche Stellung nehmen wir als Melodiker innerhalb der Völkerfamilie ein. Auch hier hat eine Antithese W. Pastors viel für sich, obgleich sie so allgemein nicht durchaus Stich hält[3]): bei den außereuropäischen Rassen überwiegt gleitende, bei den Indogermanen schreitende Melodik, d. h. im ersten Falle ein scheinbar ängstliches Kriechen in kleinsten Tondistanzen um einen Mittelpunkt, im letzteren kühnsicheres Ausgreifen in weiten Schritten und deren allmähliche Ausfüllung nur bis zum Halbton als kleinstem Maß. Auch hier ergibt sich unabweis-

---

[1]) E. Fuchs, „Takt und Rhythmus im Choral“ (1911) S. 239.

[2]) Vgl. weiter unten Viertes Buch, 3. Kapitel.

[3]) Über große Tonschritte bei den Malu vgl. Ch. S. Myers „Beitrag zum Studium der Anfänge der Musik“ (Bericht des I. Kongresses für Ästhetik und Kunstwissenschaft 1913).

lich die Erkenntnis, daß die realen Töne fast nichts, die Tonvorstellungen jedoch so gut wie alles bedeuten. Unsere Rasse besitzt eben die seelische Fähigkeit, in einer Art von souveränem Raumgefühl die Tondimensionen sprungweise zu durchmessen, sowie nach der Höhe und Tiefe zu erweitern. Daß uns die exotische Melodik in Viertel- und Dritteltönen „gedrückt" erscheint, beweist freilich noch nicht, daß sie von ihren Urhebern schon ebenso beabsichtigt war oder aus einer derartigen Geistesverfassung zwangsläufig hervorgegangen sein müsse. Die mehrfachen geschichtlichen Versuche, auch noch den Halbton zu spalten, bedeuten, sobald sie über das theoretische Interesse hinaus in die Praxis übergreifen wollen, ein Verleugnen oder Verkennen unserer indogermanischen Natur[1]).

Die speziell germanische Melodik wird in hohem Maße dadurch bestimmt, daß manche unserer Rasseverwandten stark in dem pentatonischen Vorstadium stecken geblieben, andere von der südeuropäischen, tetrachordisch kletternden Linienführung beeinflußt worden sind, während wir in hohem Maße vom harmonischen Bewußtsein ausgehen, d. h. gleichzeitig erklingende, konsonante Akkorde in ein Nacheinander ihrer Bestandteile zerlegen und diese „gebrochenen Dreiklänge" durch Zwischenpunkte zu Linien verbinden[2]). Über die völlig verschiedene Denkweise, die von der Tetrachordik zu den antiken und mittelalterlichen Kirchentonarten, von der Harmonik aus zur Dur- und Moll-Melodik führt, wird im nächsten Kapitel ausführlicher zu reden sein. Wie in der Rhythmik, so zeigt auch in der Melodik die deutsche Musik eine gewisse Mäßigung trotz aller reinen Entschiedenheit: weder überhitzt sich unsere Moll-Tonleiter durch zwei übermäßige Sekunden wie das „Zigeunermoll" der Ungarn, noch überschärft sie den Dur-Gedanken durch die lydische Quarte, wie gelegentlich die Romanen des 14. und 15. Jahrhunderts[3]). Es ist wohl versucht worden, an den alten epischen Tönen unserer Volkslieder den Nachweis zu führen, daß wir uns ursprünglich gleich den Slawen überwiegend der Moll-Melodik zugeneigt hätten[4]) — doch widerspricht dem die Statistik: wir waren

---

[1]) Vgl. die altgriechische Enharmonik, die darauf fußenden mittelalterlichen und Renaissance-Experimente und neuestens Busonis Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst.

[2]) Vgl. z. B. C. Reinecke, „Meister der Tonkunst" (1903) S. 178—191 über Beethovens Dreiklangsthematik.

[3]) Vgl. Riemann, Hdb. d. Mus.-Gesch. 2, 1 S. 36.

[4]) Arnold in der Vorrede zum Lochamer Ldb. (Chrysanders Jahrb. f. Mus.-Wiss. 1866)

auch schon früher das ausgesprochene Volk der Dur-Melodik, soweit man wirkliche Volksmusik zurückverfolgen kann, nur daß die gegenwärtig ausschließliche Alleinherrschaft von Dur im Volkslied als bedenkliche Blutarmutserscheinung zu deuten ist. Daß wir nebenbei von den Kirchentonarten wichtigste Bereicherung erfahren haben, die uns einzig aus der Gefahr tonaler Verflachung gerettet hat, ist eine andere Sache.

Die Anlage der Deutschen zum Singen ist nicht allzugünstig[1]), wenn auch unser alter Lautstand vokalreicher war als die heutige, in hohem Grade bis auf das unentbehrliche Konsonantengerüst abgeschliffene Sprachform. Ungünstig ist vor allem die typisch gepreßte, hohe Einstellung unseres Stimmapparats, die einer freien, klangvollen Tongebung stark hinderlich ist, im Gegensatz zur Vorwölbung des Zwerchfells bei den Italienern und der Niederdrückung bei den Franzosen[2]). Daß aber selbst die ungeeignetste Artikulationsbasis[3]) der Singlust nicht Abbruch zu tun braucht, beweist z. B. der große Volksliederreichtum der Westfalen. Die deutsche Sprachmelodik[4]) mit ihrem Schreiten von Wort- zu Wortschwerpunkt kommt einer schönen musikalischen Linienführung besser entgegen als die Einsilbenmelodik des Englischen oder die Satzmelodik des Französischen. Der stark wechselnde Tonumfang der deutschen Dialekte mag den Reichtum musikalisch-melodischer Einfälle bei uns ebenfalls günstig beeinflußt haben.

Auffällig ist dagegen die recht unterschiedliche Musizierlust und tonkünstlerische Schöpferkraft der deutschen Stämme. Die weinbauenden Gegenden scheinen den bierbrauenden an Gesangbegabung durchschnittlich überlegen zu sein, das linkselbische Deutschland den rechtselbischen Kolonialgebieten an produktiver Musikalität. Im allgemeinen regt wohl eine gabefreudige, üppige Natur, reicher Boden und mildes Klima mehr zu offnem Wesen, zu heitrer Lebensführung und damit zu musikalischer Äußerung an, als karger Lohn für hartes Ringen, als langer Winter und düstre Umgebung, weshalb nach Norden zu die tonkünstlerische Ader der Deutschen immer seltener und ernster fließt. Diese Beobachtung

[1]) Berthold von Regensburg (13. Jh.) predigt: „Das Kyrie sollten die Laien singen; es wäre euer Recht, daß ihr es singen solltet, und ihr mußtet es auch hierbevor singen. Aber ihr sanget es nicht gleich und konntet es nicht klenken mit dem Tone; da mußten wir Geistliche es singen.“ (P. Runge, Geißlerlieder S. 20).

[2]) Rutz, „Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme.“

[3]) Vgl. Viëtor, Elemente der Phonetik[5] (Leipzig) S. 270, Kapitel „Sprachgefüge“.

[4]) E. Sievers, „Über Sprachmelodik“, Leipziger Rektoratsrede.

hat zu dem alten Sprichwort Anlaß gegeben Friesia non cantat („Die Friesen singen nicht"), und der Dithmarsche Fr. Hebbel durfte daraus den schönen Mythos bilden („Die Nibelungen," Siegfrieds Tod, 3. Akt, 1. Szene):

„Man hat im Norden wunderliche Bräuche . . .
Erst kommt ein Volk, das nicht mehr singen kann,
an dieses grenzt ein andres, das nicht lacht,
dann folgt ein stummes, und so geht es fort."

Doch hat Richard Wagner (Kunst und Klima, 1851) nachgewiesen, daß die klimatischen Einflüsse, wenn auch zweifellos vorhanden, den anthropologischen gegenüber doch nur von sekundärem Einfluß sind. Wenn nicht alles täuscht, lassen die deutschen Volksmelodien bis in die Instrumentalmusik hinein auch die Charaktere der Hauptstämme deutlich hervortreten: das Verschmitzt-Schelmische der Alemannen und Schwaben, das Herb-Kräftige der Bayern, das Gefühlvolle der Deutschösterreicher, das Genußfrohe der Ober-, Mittel- und Unterfranken, das Liebenswürdig-Besinnliche der Obersachsen und Thüringer, das Tiefsinnig-Traumhafte der Niedersachsen. Was unsrer Melodik insgesamt meist fehlt, ist sowohl die grenzenlose Schwermut der Slawen, als das sinnlich bestrickende, süße Feuer der Welschen — unser Temperament ist eben überwiegend ein männlich heiteres, selbstsicher tätiges und schafft so die natürlichen Grenzen für die Stärken und Schwächen unserer melodischen Begabung.

Unbestreitbar dagegen ist, soweit man zurückschauen kann, die Begabung der Gruppe Kelten-Germanen-Slawen auf harmonischem Gebiet. Scheinbar findet diese Beobachtung, wenn man die Jahrhunderte zurückgeht, ihre Grenze bereits etwa ums Jahr 850, weil erst von da ab die ältesten Denkmäler mehrstimmiger Musikübung innerhalb Deutschlands anzusetzen sind. Da sich aber mit hoher Wahrscheinlichkeit nachweisen läßt, daß hierbei gerade die auf akkordisches Empfinden hinweisenden Elemente gemeingermanische Eigentümlichkeit darstellen, so ist es einigermaßen unerheblich, wieweit die aktenmäßige Buchung solcher Manifestation in die Vorzeit hinaufreicht; mindestens als keimhafte Anlage muß das harmonische Bewußtsein seit je in unsrer Volksseele geschlummert haben. Das ist ja überhaupt das Merkwürdige an der Musik als Seelenkünderin: mag uns erweiterte musikalische Erkenntnis aus neuem Erfahrungsstoff von außen immer frisch zufließen, so müssen wir doch die logischen Organe zu seiner Bewältigung a priori in uns haben — Konsonanz-, Funktions-, Tonalitäts*begriff* konnten uns nicht erst in geschichtlicher Zeit zuwachsen, sondern wurzeln von

vornherein in besonderen, musikalischen Denkkategorien, die dem seelisch Andersgearteten immer bis zu einem gewissen Grade unfaßlich bleiben müssen [1]). Wenn diese Vorstellungen in geschichtlicher Zeit erst allmählich in unser Bewußtsein getreten sind, so bedeutete das nur eine Entdeckungsfahrt in bisher unbekannte Regionen unsres Geistes — wurde doch auch Amerika von Columbus nicht erfunden, sondern bloß entdeckt! So trugen wir Germanen die Harmonik seit je in uns, entdeckten sie in uns während unbekannter Jahrhunderte und ließen diese Tatsache erst weit später von den notenschriftkundigen Gelehrten südeuropäischer Musiksprache bemerken. Was diese zunächst gründlich mißverstanden und mühselig in ihr ganz andersartiges Denken umzuformen suchten, d. h. verdarben, bis schließlich hie und da selber germanisch hörende Musikschreiber hervortraten, die sich gegen ein Gebirge von südeuropäischer Musiktheorie Luft schaffen mußten, wird gemeinhin als Entstehung der Harmonik dargestellt — man kann in Wahrheit ein ewig Vorhandenes nur als Idee, nicht als historisches Ereignis „entstehen" lassen.

Als Hauptbesitzer der harmonischen Begabung sind wir Deutschen übrigens durchaus nicht immer ihre eifrigsten Erforscher und Eroberer gewesen — im Erproben andrer und neuer Möglichkeiten auf dieser Grundlage hat auch skandinavische und slawische Begabung, keltische und romanische Experimentierlust seit langem ein reiches Tummelfeld gefunden. Wenn wir es trotzdem auch hier zu höchsten Leistungen gebracht haben, so hat daran wohl vor allem die besondere Musikauffassung der Germanen das Verdienst.

Die Griechen (wenigstens die der nachdionysischen, rationalistischeren Epoche [2]) sahen in der Musik im wesentlichen ein Erziehungs-, Organisations- und Heilmittel [3]), die Römer ein die staatliche Betätigung lähmendes Genuß- und Zerstreuungselement, den Slawen ist sie Ventil hemmungsloser Leidenschaft, dem Romanen hauptsächlich Form- und Gesellschaftsspiel, den Germanen jedoch ein der Religion nahestehender, heiliger Mythos. Schon wem die verschiedenen Völker die „Erfindung der Musik" zuschreiben, ist bezeichnend: ist es bei den Juden nur ein Mensch, Jubal, so sind es bei den

[1]) „Nachempfindungsmöglichkeit" und wirkliche Urheberkraft sind scharf zu scheiden. Man kann recht wohl z. B. Kantsche Ideen begreifen und handhaben lernen; sie zu schaffen, war aber eben doch nur der besonderen Denkanlage Kants möglich.

[2]) Fr. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (1871).

[3]) H. Abert, „Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik" (1898).

Griechen die Heroën Orpheus und Amphion, der Naturdämon Marsyas, die Nebengötter Apoll und Dionysos, während bei den Germanen der oberste aller Götter, Wotan selber, der Sänger ist. Im finnischen Volksglauben erfindet er als Wäinämöinen am Meer aus Fischgräten die fünfsaitige Harfe (Kantelo), in späteren, schwedischen Liedern tritt er als Spielmann auf [1]). Das eine Auge, das er Mimir gegeben, glänzt als Mond am Himmel, und dessen Sichel ist das Giallahorn, das Heimdall am Tage der Götterdämmerung blasen wird. Sein anderes Auge ist die Sonne, und auch sie ist tönend gedacht, wie die Edda sagt:

> „Ulfrunas Sohn stieg Argiöl hinan,
> der Hornbläser, zu den Himmelsbergen."

Auch noch im Titurel des Wolfram von Eschenbach wird das Tönen der aufgehenden Sonne als süßer denn Saitenklang und Vogelsang geschildert.

Wenn Tacitus sich erzählen läßt, jenseits der Semnonen töne die untergehende Sonne, so geht auch das wohl eher auf germanischen Mythus, als auf die antike Anschauung der Sphärenharmonie, z. B. des somnium Scipionis, zurück. Wundersam ist diese vielfach belegte Vorstellung der Germanen, Licht und Klang eins werden zu lassen, die genial vorausahnt, was erst der Sonnenaufgang der Haydnschen „Schöpfung", die Lichtfluten des Lohengrin-Vorspiels wirklich bringen sollten. Diese hohe Auffassung der Musik hat auch das deutsche Mittelalter bewahrt, wo nun zwar nicht mehr Wotan als Sturmsänger im blauen Mantel wandert, wohl aber Jesus den Seinen „süeze doene fidelt". Da sagt z. B. Konrad von Würzburg:

> „Wan daz nieman gelernen kan rede und gedoene singen,
> die müezent von in selber wachsen und entspringen,
> ûz dem herzen klingen
> muoz ir begin von Gotes gunst."

Und der Meißner dichtet:

> „des is sanc unde wort das hôeste, sît das ie unde ie was gotes wort.
> Sanc lêret tugende pflegen, vlien valschen rât,
> sanc ist gotelieb, sanc der is lonebaere . . . ."

[1]) Fr. v. Hausegger „Was ist Kunst?" in „Unsere deutschen Meister" S. 216ff. Danach noch mehrere der folgenden Zitate. Derselbe „Über die Anlage der germanischen Völker zur Musik" (Fritzsch's Mus. Wochenblatt 1874 S. 4ff.).

Was unsre heutige deutsche Musikauffassung (nicht als persönliche ästhetische Theorie, sondern als Ergebnis des Rasseinstinkts) charakteristisch umschreibt, erkennt man am deutlichsten dort, wo man von ungermanischen Musikästheten nicht verstanden wird. So spottet der Italiener Busoni[1]) über zwei Hauptbegriffe der deutschen Tonkünstler: das „musikalisch sein" und die „Tiefe". Wenn der Franzose nur ein aimer la musique kennt, so ist das in der Tat ein grundlegender Unterschied. Für den Germanen gibt es eben nicht nur Neigung, Lust und Liebe zur Tonkunst, sondern er spricht von einer „musikalischen" Begabung erst dann, wenn diese eine entscheidende Eigenschaft des Betreffenden darstellt, so etwa als wenn man blond oder braunhaarig, blau- oder grauäugig ist. Der „Musikalische" ist in unserer Vorstellung, ohne daß er irgend sachverständig oder ausübend zu sein braucht, gewissermaßen durchtränkt, infiziert von Musik, sie ist ihm Herzenssache von einschneidendster Bedeutung, selbst heiterste Musik anzuhören ist ihm fast religiöser Dienst oder, wie der Franzose es scherzhaft ausdrückt, eine „Staatsangelegenheit"[2]). Und „Tiefe"? Ja, wie soll man jemandem die dritte Dimension erklären, der nur in der Welt der Flächenausdehnung lebt ...? „Tiefe" will sagen, daß wir in der Musik nicht nur Klingklang und Formspiel sehen, sondern — ohne in programmatisches Hineingeheimnissen und Ausdeuteln zu verfallen — Inhalt, Gefühlsausdruck, Persönlichkeitsabbild. Das hat mit dem „grämlichen Geist der Schwere" nichts zu tun, selbst das übermütigste Beethovensche Scherzo kann „Tiefe", d. h. seelische, ethische Bedeutung besitzen. Man sieht: hier scheiden sich die extremen Anschauungen der neueren Musikästhetik als Rassefragen — hie Fr. v. Hausegger (Musik als Ausdruck) — dort Hanslik[3]) („Musik als Tapetenmuster")[4]). Möge die hohe Auffassung vom Wert und Wesen der Musik wieder Allgemeingut der Gebildeten werden — wären nicht viele unserer humanistischen Pädagogarchen jener kunstfeindlichen, antik-stoischen Musikauffassung untertan geworden, so stünde es heute besser um eine Grundwurzel unsrer musikalischen Volks- und Herzensbildung: den Schul-

[1]) Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst² (1916) Inselverlag.

[2]) Vgl. H. A. Köstlin: „Die deutsche Tonkunst" (in Hans Meyers Deutschem Volkstum) S. 13.

[3]) „Vom musikalischen Schönen."

[4]) Das treffende Wort stammt von Busoni.

gesangunterricht[1]). Doch ist man hier neuerdings wenigstens wieder auf hoffnungsvollem Wege.

Es mag ja kühn und wenig historisch gedacht erscheinen, wenn man den Maßstab des 19.—20. Jahrhunderts beliebig weit in die Vergangenheit hineinprojiziert; aber das heut Entscheidende muß virtuell schon immer auf dem Grunde unsres Volkstums überwintert haben, bis es die Frühlingssonne zum Knospenaufsprung weckte. So wird man mich nicht dahin mißverstehen wollen, als sollten bereits dem kindlichen Musizieren der deutschen Heidenzeit gleich etwa ausgesprochen Beethovensche Ideen untergeschoben werden. Die beste Kennzeichnung deutscher Musikanschauung in diesem Sinne finde ich in den Worten von H. A. Köstlin[2]):

„Die Grundzüge der deutschen Musik sind ... einmal der ausgesprochene Individualismus, vermöge dessen dem Deutschen die Tonkunst vor allem Ausdruck und Abdruck der bewegten Innerlichkeit, Sprache des Geistes, Selbstmitteilung der Persönlichkeit ist; er fordert von ihr vor allem, daß sie ihm eine Persönlichkeit von ursprünglicher Eigenart und strenger Folgerichtigkeit des Charakters offenbare, die sich in dem Tonwerk mit voller Wahrhaftigkeit und Treue gegen sich selbst darstellt, also Echtheit und Wahrheit. Sodann: jener hohe, oft herbe Idealismus, der das Hauptgewicht auf die geistige, die poetische, die prophetische Seite der Tonkunst legt und, wenn er die Wahl zwischen dem Schönen und dem Bedeutenden hat, schließlich immer das Letztere vorzieht, eher noch Mängel der Form als Inhaltlosigkeit und Gedankenleere verträgt, lieber noch sich eine gewisse musikalische Zugeknöpftheit gefallen läßt, als nichtssagende Vielgeschwätzigkeit ..." Daraus folgt im Gegensatz zur Komik der italienischen, zum Witz der französischen Tonsprache der Humor der deutschen Musik, und dieser nicht nur als Lebensäußerung des Gemüts, als harmlos unverwüstliche Laune, sondern vor allem in Gestalt des ethischen Humors, der „die Errungenschaft des heißen Kampfes mit den Widersprüchen und Gegensätzen des Daseins, die Frucht der siegreichen Auseinandersetzung des sittlichen Charakters mit allen feindlichen Gewalten bildet ... und darum von der Stimmung des erschütternden Ernstes, mit dem ihn der Blick in die Tragik des Lebens erfüllt, unmittelbar in die ausge-

[1]) Vgl. meinen Aufsatz „Musik als Nationalgut" in der Stuttgarter Neuen Musikzeitung (20. Juli 1916).

[2]) „Die deutsche Tonkunst" S. 16—20.

lassenste Fröhlichkeit umspringen kann, ohne unwahr oder frivol zu werden." „Hart neben den Vorzügen liegen die Schwächen: der Idealismus kann zum einseitigen Spiritualismus werden, der die formale Seite der Tonkunst vernachlässigt. Der Reichtum der Gedanken verleitet zu übermäßiger Ausdehnung der Formen; das Bestreben, den Gedanken immer vollen und zutreffenden Ausdruck zu geben, kann zu weitausholender Umständlichkeit führen. Die deutsche Gediegenheit und Gründlichkeit kann zur schulmeisterlichen Kleinlichkeit und Schwerfälligkeit werden, der Individualismus führt leicht zur Schrullenhaftigkeit und Absonderlichkeit — der deutsche Musiker wird zum wunderlichen Original, das niemand mehr versteht, zum verbitterten Sonderling und Einsiedler, der nicht mehr imstande ist, der Zeit zu folgen . . ."

Es bleibt uns für diese einleitenden Erörterungen zusammenfassend nur noch die Frage nach der nationalen Färbung der deutschen Musik im Vergleich zu anderen musikalischen Volksidiomen übrig. Man ist gewohnt, gewisse Rhythmen sofort als „slawisch", gewisse Floskeln als „ungarisch", bestimmte Tonschritte als „schottisch", bestimmte Harmoniewendungen als „nordisch" usw. zu betrachten, käme aber in Verlegenheit, sobald man „deutsche" Spezifika etwa zu programmatischen Zwecken bewußt zum Erklingen bringen wollte. Die Gründe sind hauptsächlich folgende zwei: Genau wie man den Blick für die Besonderheiten der deutschen Sprache erst dadurch recht schärft, daß man sich an fremden Sprachen schult, ist es schwer, der musikalischen Muttersprache gegenüber den erforderlichen, objektivierenden Abstand zu gewinnen. Das Maß für Eigentümlichkeiten bietet immer ihr Unterschied von einer sicheren, gewohnten Norm; so empfindet der Franzose z. B. eine gewisse Manier, aus einer Modulation in den betonten Quartsextakkord des neuen Tonikadreiklangs zu münden, als „echt deutsch", die dem deutschen Durchschnittsmusiker als tägliches Brot zwar geläufig, aber eben deshalb auch durchaus nicht auffallend ist. Es ist eben schwierig, wenn man bislang alle Bewegungen auf einen einzigen festen Punkt bezogen hat, plötzlich gerade diesen sich als rotierend vorzustellen! Die zweite Ursache ist eine historische: alle die uns heute geläufigen musikalischen Nationalkolorits sind von den d e u t s c h e n Romantikern zu klassischer Prägung formuliert worden oder von den betreffenden ersten Nationalkomponisten (Glinka, Hartmann, Gade, Smetana u. a.) bewußt gegen das damalige deutsche Normalniveau abgesetzt worden — man denke an Beethovens „russische" Rasumowskiquartette und „schottische" Lieder, an Schuberts, Liszts, Joachims und Brahmsens „ungarische" Werke, an Mendelssohns

„schottische" Symphonie und Bruchs „schottische" Phantasie, an Schumanns „spanisches" Liederspiel, Webers „türkischen" Abu Hassan und Oberon, Spohrs „italienische" Gesangsszene und Wolfs „italienisches" Liederbuch, Schumanns, Joachims und Bruchs „hebräische" Melodien usf. Kein ausländischer Komponist hat bisher anders als etwa durch Weber- oder Silcherzitate versucht, eine „deutsche" Musiksprache zu umschreiben. Wenn man bedenkt, daß jeder derartige Versuch schlagwortartig vergröbern und übertreiben müßte, so brauchen wir dieses Manko nicht zu bedauern. In der Mitte des Kontinents als „das Herz Europas" gelegen, ist Deutschland nicht nur durch Jahrtausende hindurch Treffpunkt und Schlachtfeld aller kriegführenden Nationen, sondern auch Sammelbecken aller nationalkulturellen Einflüsse von den Nachbarvölkern her gewesen. Daß unsere Kunst bei dieser Konstellation nicht der naheliegenden Versuchung eines billigen Eklektizismus erlegen ist, sondern alle Anregungen in selbständiger Durcharbeitung neuschöpferisch hat bewältigen können, zeugt für die eigenwüchsige Kraft und Gesundheit der uns eingeborenen Begabung. Denn es gibt einen Gefahrpunkt, wo sozusagen die hygrometrische Sättigungsgrenze überschritten wird und das Zuviel an ausländischer Nahrung entweder unverdaut wieder abgestoßen wird oder zu bedauerlicher chemischer Zersetzung der angeborenen Struktur führt. Aber Richard Wagner („Beethoven") hat mit der Feststellung recht, es sei „wieder die Eigentümlichkeit der deutschen Natur, welche so innerlich tief und reich begabt ist, daß sie jeder Form ihr Wesen einzuprägen weiß, indem sie diese von innen neu umbildet und dadurch vor der Nötigung zu ihrem äußerlichen Umsturz bewahrt wird. So ist der Deutsche nicht revolutionär, sondern reformatorisch, und so erhält er sich endlich auch für die Kundgebung seines inneren Wesens einen Reichtum von Formen wie keine andere Nation".

Vier Schichten lagern in jedem historischen Kunstwerk übereinander: Rasse-, Zeit-, Persönlichkeits- und Werkstil[1]). Die Grundlagen des ersten von ihnen hoffe ich im Vorhergehenden kurz aufgewiesen zu haben; die Sonderung der drei letzteren wird uns im ganzen weiteren Verlauf der Darstellung beschäftigen.

---

[1]) Vgl. meine Abhandlung „Zur Methodik der musikalischen Geschichtsschreibung" in der Zeitschrift für Ästhetik 1919

2. Kapitel: Zeugnisse des vorgeschichtlichen Werdegangs

Wir waren mit Hilfe der Stumpfschen Theorie von der „Entstehung" der Musik bis zur Auffindung von Oktave und Quinte als Konsonanzen gekommen. Schon einzig durch Verwendung dieses Urphänomens sind in sich vollkommene Musiksysteme zustande gebracht worden: man kettete Quinten auf- und abwärts aneinander und schob die gefundenen Töne durch Oktavversetzung zu Skalen zusammen. Schlägt man z. B. von einem beliebigen Zentralton aus eine Quinte nach oben und eine nach unten, verwandelt letztere in die Oberquarte und fügt die Oktave des Grundtons hinzu, so erhält man jene Reihe Prim-Quart-Quint-Oktave, welche als Dihestotes (= die Auseinanderstehenden) die festbleibenden Tetrachordgrenzen in den wechselnden Haupt-Oktavskalen der alten Griechen bezeichneten und als solche von hoher Bedeutung für ihre Musiktheorie wurden. Bedenkt man, daß nach dem Zeugnis des B o ë t i u s[1]) die früheste Kitharastimmung mit diesen vier Tonstufen von Thrakien her nach Griechenland kam, daß die russische Bandura panskaja[2]) mit den tiefsten Saiten G c d g a d' den gleichen Gedanken spiegelt, und das altehrwürdige Crwth der keltischen Barden seinen Akkord g c' d' g' c'' d'' auf das englische Orpheoreon[3]) des 17. Jahrhunderts als C F G c f usw. ausgestrahlt hat, so legt diese überraschende Übereinstimmung den Gedanken nahe, es sei dieses System der „Kette aus zwei Quintschritten" einmal gemeinsames Gut aller Indogermanen auf sehr früher Entwicklungsstufe gewesen[3]).

Ein Schritt weiter führt mit zwei Quinten aufwärts und zwei Quinten abwärts zur fünfstufigen Tonleiter, zum pentatonischen System, dessen bereits indogermanische Existenz Ambros (I, 485) an dem altindischen Ton Madhiamadi nachweist. Bezeichnet man z. B. g als Ausgangspunkt der Quintenkette mit ⊙[4]), so erhält man aus

$$\begin{array}{c} \odot \\ F \longleftarrow c \longleftarrow g \longrightarrow d' \longrightarrow a' \end{array}$$

[1]) ed. Friedlein, 1867, De musica S. 205 f.

[2]) Curt Sachs, Reallexikon der Musikinstrumente.

[3]) W. Pastors Interpretation dieser Stufen (a. a. O. S. 84 f.) schon als Begleitbässe im Sinn von Tonika, Dominante und Unterdominante ist mindestens für thrakische Kithara und Crwth abzulehnen.

[4]) H. Riemann, Folkloristische Tonalitätsstudien I (pentatonische und tetrachordale Melodik usw.) 1916.

durch Oktavversetzung die Skala

IV II ⊙ 2 4
d f g a c′

wobei die römischen Zahlen die Stufen abwärts, die arabischen die Stufen aufwärts vom Zentralton bezeichnen sollen. Man erblickt also in der Mitte drei Töne dicht nebeneinander im Ganztonabstand gruppiert (daher Riemanns frei übertragende Anwendung des altgriechischen Begriffs Pyknon = „Dichte“ hierauf), dann aber beiderseits Lücken — von der Breite einer kleinen Terz, welche z. B. die Japaner und Chinesen nur vorübergehend durch die Hilfstonstufe 3 = b bzw. III = e auszufüllen pflegen (chinesisch = Pien). Die Griechen haben den Schritt von der Stimmung der Dihestotes zur Pentatonik nach dem Zeugnis des Philolaos (6. vorchr. Jahrhundert) mit der vor Terpander üblichen siebensaitigen Kitharastimmung getan, bei der a als Mittelton (Mĕsē) betrachtet wurde: d e g a h d′ e′ (Mĕsē). Durch verschiedene Ausfüllung (eigentliches Pyknon) dieses Rahmens gelangten die Hellenen dann zu ihren diatonischen, chromatischen und enharmonischen Tongeschlechtern. In diesem Entwicklungsstadium ist die Musik bei den Kelten (Iren, Schotten, Walisern) im wesentlichen bis heute stehen geblieben, Riemann hat sodann Spuren dieser Denkweise im skandinavischen und spanischen (baskischen, iberischen) Volkslied nachgewiesen, kurz gesagt bei den europäischen Randvölkern, macht aber auch auf Spuren im deutschen Kunstlied des Mittelalters, z. B. bei dem Minnesinger Neithard v. Reuenthal, aufmerksam[1]). Freilich ist es bei den deutschen, verhältnismäßig jungen Beispielen schwer zu entscheiden, ob die etwaige Pentatonik bodenständig nordeuropäisch gewachsen, also aus indogermanischen Urzeiten direkt überkommen oder nicht eher auf dem Umweg über die antik-südeuropäische Tetra- und Hexachordmelodik des gregorianischen Kirchengesangs vermittelt worden ist. Vielleicht haben beide Elemente gleichsinnig zusammengewirkt. Im folgenden sei eine Melodie dieser Art, die Osterweise des frühen Meistersingers Michel Behaim, von drei Standpunkten aus interpretiert: erstens pentatonisch im System des Zentraltons g mit etwa anzunehmender Ausweichung ins Nachbarsystem ⊙ = c; Riemann gibt zu, daß selten der Zentralton im Sinne einer Tonika oder Finalis gebraucht wird, vielmehr die Stufe II gewöhnlich eine derartige Funktion versieht. Wir beobachten in unserm

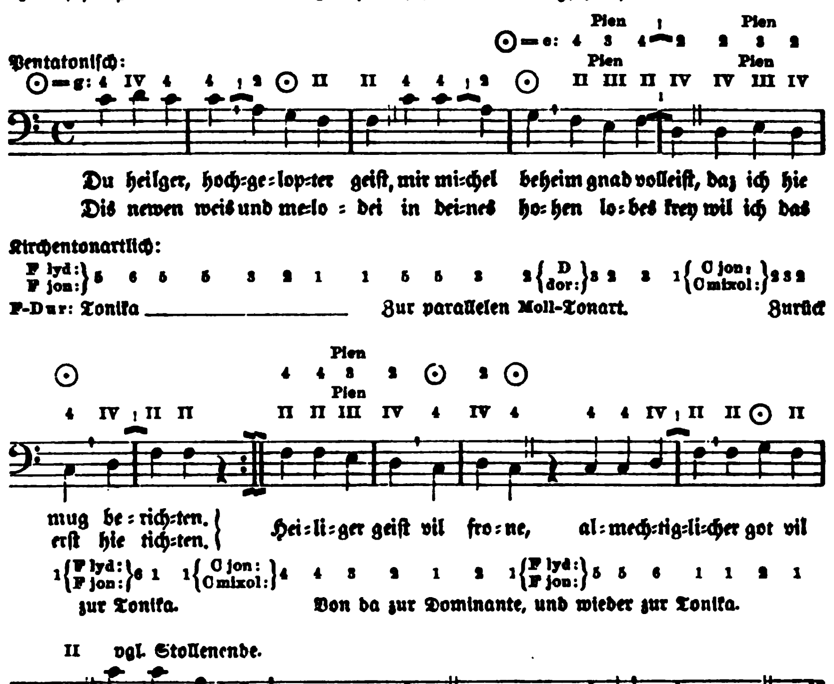
[1]) Ebenda S. 112.

Beispiel, daß das obere Pien b überhaupt ausfällt (1̲), das untere, e, nur als unbetonte Wechselnote auftritt und sehr auffällig gerade bei den Schlußbildungen übersprungen wird.

Zweitens kirchentonartlich verstanden, hat die Melodie ihre Finalis in f, Confinalis in c' und c, ist also (je nachdem man als Oberquarte h oder b ergänzen will) Lydisch im C-System oder ins F-System transponiertes Jonisch, beidemal mit plagalem Umfang, also Hypolydisch oder Hypojonisch mit Nebenabschlüssen (Zeilendistinktionen) im Dorischen und im Jonischen bzw. transponierten Mixolydischen. Ich bezeichne die kirchentonartlichen Stufen mit:

1	2	3	4	5	6	7
f	g	a	b = h	c	d	e

Endlich vom Dur-Standpunkt aus ist F-Dur-Tonalität herrschend mit mehrmaliger Ausweichung nach der parallelen Moll-Tonart, einem Halbschluß und an allen Hauptabschnitten Ganzschluß.



1 vgl. Stollenende.

P. Eickhoff [1]) hat eine Reihe von noch heute gesungenen Kinderliedern aus Gütersloh (Westfalen) mitgeteilt, aus freigeketteten Reimpaaren bestehend und textlich unzweifelhaft bereits vorreformatorisch (ein Wolfsspiel, ein Zauberspruch zum Beklopfen der Weidenrinde beim Flötenschneiden, ein Ansinglied zum Michaelstage), die streng pentatonisch die Skala d e g a c mit g als Tonika benutzen.

Während an diesem Punkt die Kelten bereits ihr Ziel erreicht haben und die Slawen noch in urgeschichtlichem Dunkel zurückbleiben, trennen sich die Wege der Germanen und der Graeco-Italiker über dem Problem der Terz. Pythagoras baut in der bisherigen Weise an der Quintenkette beiderseits weiter, bis die diatonische Skala erreicht ist:

$$f \leftarrow c \leftarrow g \leftarrow \overset{\odot}{d} \rightarrow a \rightarrow e \rightarrow h = c\ d\ e\ f\ g\ a\ h\ c,$$

wobei alle Ganztöne im Schwingungsverhältnis 8 : 9, die Halbtöne als $\frac{243}{256}$, die kleinen Terzen als $\frac{27}{32}$, die großen als $\frac{64}{81}$, die Quarten als $\frac{3}{4}$, die Quinten als $\frac{2}{3}$ usw. erscheinen, lauter Distanzen, die im sukzessiven Auftreten, also rein melodisch, volle Geltung haben dürfen, im gleichzeitigen Erklingen jedoch, also harmonisch, zu scharfe große, zu flaue kleine Terzen usw. ergeben. Auch bei den Griechen dämmerte diese Erkenntnis bald und fand in Aristoxenos einen Verfechter, der auf die natürlichen Terzen der Obertonreihe und der einfachen Saitenteilung im Schwingungsverhältnis 4 : 5 und 5 : 6 hinwies, woraus sich der Ganzton in den zwei Größen 8 : 9 und 9 : 10 und der Halbton als 15 : 16 ergab. Bezeichnet man die Töne einer Quintenkette mit dem Index ^{0} und die einer um ein syntonisches Komma 80 : 81 tiefer stehenden mit $^{-1}$, so ergibt die pythagoreische Skala nur Stufen mit dem Index ^{0}, die harmoniereine Leiter des Aristoxenos jedoch das Bild: $\underbrace{c^0\ d^0\ e^{-1}\ f^0}\ \underbrace{g^0\ a^{-1}\ h^{-1}\ c^0}$ mit den natürlichen Dur-Dreiklängen $c^0\,e^{-1}\,g^0$, $f^0\,a^{-1}\,c^0$ und $g^0\,h^{-1}\,d^0$ [2]). Aber leider ging diese Kenntnis dem frühen Mittelalter verloren, wie das schon annähernd kopernikanische Weltbild des alten Anaxagoras vor dem Wust der aristotelischen Sphärentheorie hinschwand. So siegte Pythagoras in seinem Anhänger Boëtius, diesem Aristoteles der mittelalterlichen Musikscholastik, dessen völlig in der Tonsprache der Mittelmeerrasse wurzelnde Sammellehren fast ein Jahrtausend lang das nordeuropäische Musikempfinden niederzudrücken vermocht haben. Erst ganz allmählich

[1]) Vj. f. M. VIII 507 ff.

[2]) Shoö Tanaka, Studien im Gebiet der reinen Stimmung, 1890.

wagte Kritik dem blinden Autoritätsglauben zu begegnen: hatte Guido von Arezzo erstmals die später noch von Franko von Cöln nachgebetete Allgeltung des „Theoretikers der Theoretiker“ anzuzweifeln gewagt, so erhob fast gleichzeitig im Regensburger Kloster St. Emmeram der junge Wilhelm von Hirschau die Stimme, um wenigstens in einer nebensächlichen Frage zu behaupten, „wie Boëtius sich geirrt“[1]). Seitdem verstummte der Ruf „Los von Boëtius!“ nicht mehr: Abälards Zeitgenosse Johannes de Grocheo lächelt bereits über die altgeheiligte Fabel von der Sphärenmusik, seines Wissens habe sie noch kein Sterblicher vernommen. Um 1250 fordert Johannes de Muris den Leitton, und am Ende des 13. Jahrhunderts tut der englische Mönch Walter Odington den entscheidenden Schritt: er setzt die natürliche Terz 4:5 endlich wieder in die ihr gebührenden Rechte ein und erklärt sie als vollkommene Konsonanz. Er wußte gewiß vom alten Aristoxenos nichts mehr, aber er hörte die von der pythagoräischen Theorie bekrittelte Terz ringsum im Volke in süßem Zwillingsgesang ertönen und folgerte richtig: nicht die lebendige Kunst wird von der Theorie bestimmt, sondern die Spekulation muß versuchen, der Praxis gerecht zu werden; bei einem Widerspruch zwischen beiden kann der Fehler nur bei der grauen Theorie liegen, also fort mit ihr! Große Erkenntnisse dämmerten seitdem allenthalben: Marchettus von Padua konstruiert um 1340 die siebzehnstufige Halbtonskala, ebenfalls im 14. Jahrhundert findet Guilelmus Monachus in England die akkordische Kadenz I—V—I, Prosdocimus de Beldemandis[2]) erklärt 1409 in offenem Krieg gegen die alte Tradition die Quarte als dissonanten Vorhalt, schließlich fügt Mitte des 16. Jahrhunderts der Deutschschweizer Heinrich Loris (Glareanus) vier neue Tonarten ins geheiligte System der Kirchentöne ein, um von deren Standpunkt aus wenigstens in etwas dem volkstümlichen Dur- und Moll-Empfinden gerecht zu werden, kann aber mit seinem melodischen Jonisch und Äolisch selbstverständlich die eigentliche Idee der harmonischen Geschlechter nicht umfassen[3]). Die Namen Zarlino, Rameau, Riemann bezeichnen dann die Hauptförderer auf dem weiteren langwierigen und steinigen Weg zur vollen Erkenntnis des Wesens der Harmonik.

[1]) Hans Müller, Die Musik Wilhelms von Hirschau, 1883 S. 38 ff. sucht das Ambros gegenüber als unwesentlich hinzustellen.

[2]) Vgl. H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie vom neunten bis neunzehnten Jahrhundert.

[3]) Vgl. meine Abhandlung „Die Entstehung des Dur-Gedankens als rassengeschichtliches Problem“ in Sbd. d. J. M.-G. 1913.

Betrachtet man die übrigen Belege für harmonisches Empfinden der Germanen, so muß man sich hüten, mehr in sie hineinzulesen, als wirklich darin steht. Wenn z. B. Pastor [1]) in einem Zeugnis des Scotus Erigena um 850 bereits „den zweistimmigen Satz in seiner höchsten Vollendung, die sogar über die bloßen Terzen- und Sextengänge hinaus ist" sieht, so vergleiche man nüchternen Sinnes, was der alte Gewährsmann wirklich sagt: „Der Organum genannte Gesang besteht aus Stimmen verschiedener Gattung und Tonlage, welche bald voneinander geschieden, in weiten Tonabständen von wohlabgemessenem Verhältnis erklingen, bald nach gewissen, vernünftigen Kunstregeln gemäß den Verschiedenheiten der Kirchentonarten zusammenkommen und so einen natürlich wohlgefälligen Zusammenklang ergeben." Vergebens sucht das Auge hier nach Terzen und Sextengängen oder gar noch Höherem — die Beschreibung paßt dagegen in allen Teilen auf das unter Hucbalds Namen überlieferte Organum purum „Prim Quint Quint Quint Oktav" usw. [2])

Gewiß ist es möglich, daß diese guten Mönche durch volkstümliches Terzsingen auf die Idee gebracht worden sind, zu ihren gregorianischen Melodien zweite und dritte Stimmen zu erfinden, aber sie vermochten diese nur im Rahmen der Kirchentonarten zu denken, und „die gewissen vernünftigen Kunstregeln" waren nicht die Grundsätze der Silcherschen Harmonielehre, sondern die des Boëtius; der „natürlich wohlgefällige Zusammenklang" war ihnen einzig durch die mathematisch „wohlabgemessenen Verhältnisse" des Monochords gegeben, und da sie diese Versuche vermutlich im vorsichtigsten Adagio unternahmen, also über den tonalen Fluß des Ganzen schwerlich einen Überblick gewannen, konnten sie sich recht wohl am vertikalen Augenblicksbild des klaren Quintklangs freuen, ohne das für unser Gefühl Üble zu empfinden, das ja erst in der Fortschreitung zum nächsten Akkord liegt. Die ganze Unüberbrückbarkeit beider Welten erkennt man so recht bei Glarean, der z. B. in einem F-Dur-Stück von Jean Mouton den Baß als transponiert jonisch, den Tenor als hypoäolisch, die andern Stimmen als in toni mixti stehend auffaßt oder in einem G-Moll-Satz von Heinrich Isaak den Tenor als dorisch, den Baß als äolisch, Sopran und

[1]) A. a. O. S. 104.

[2]) Das auch durch Riemanns Bemühungen (Hdb. d. Mus.-Gesch. I, 2) kaum wegzubeweisen ist.

Alt als entsprechend plagal erklärt[1]). Vom Standpunkt der Kirchentonarten hat Glarean vollkommen recht, vom Standpunkt der Harmonik aus ist jedoch das gleichzeitige Auftreten dreier verschiedener Tongeschlechter undenkbar, weil hier nur eine Tonalität den gesamten Tonkomplex jeweils beherrschen kann.

Ernsthafter zu nehmen als jenes Zeugnis des Scotus Erigena ist eine Schilderung des Giraldus Cambrensis von 1185 (also ein Dritteljahrtausend später!), der von den Briten seiner Zeit erzählt, sie sängen in soviel Stimmen als Sänger da seien, und ihre Stimmen vereinten sich mit den Melodien der Instrumente. „Der eine brummt die untere, der andere singt dazu die obere Stimme, und das tun sie weniger in kunstgemäßer Weise" (vgl. den Gegensatz zu der „Kunstgemäßheit" bei Scotus Erigena!) „als aus der ihnen eignen alten Gewohnheit, die ihnen durch lange Übung zur andern Natur geworden ist. Denn diese Art und Weise hat im Volk so tief Wurzel gefaßt, daß kaum irgend eine Melodie so einfach wie sie ist, sondern stets in einer gewissen Mehrstimmigkeit gesungen wird. Und was noch erstaunlicher ist — selbst ihre Kinder machen es so, wenn sie singen. Aber nicht alle Engländer singen in dieser Art, sondern nur die des Nordens, und ich glaube, sie bekamen diese Kunst zuerst ebenso wie ihre Sprache von den Dänen und Norwegern, die so oft ihr Land besetzten und es so lange im Besitz hatten."

Betrachtet man diese Stelle ohne Voreingenommenheit ganz für sich, so sagt sie nur, daß diese Manier im Gegensatz zur kirchlichen Gesangsweise stand, enthält aber kaum etwas Positives über das zugrunde liegende Tonsystem. Die Beschreibung eines heterophon (d. h. in rein horizontal empfundener, linear variierender Mehrstimmigkeit) gesungenen Exotenlieds über dem gebrummten wumba, wumba der händeklatschenden Menge brauchte auch nicht anders zu lauten. Erst unsre frühere Überlegung, daß das später zweifellos für die gesamten Länder des Nordens tausendfach belegte Dur-Empfinden seit je potentiell im Unterbewußtsein dieser Völker vorhanden gewesen sein muß, hilft im Verein mit weiteren Zeugnissen voran: so ist in der Tat bereits aus dem 10. Jahrhundert eine englische Dur-Melodie in Buchstaben-

[1]) Oder in Otts Liederbuch v. 1534 vollführt ein ungenannter Bearbeiter, vielleicht L. Senffl, unter Nr. 100 das Kunststück, die phrygische Melodie des „pange lingua" mit der transponiert jonischen Weise „fortuna desperata" zu gleichzeitigem Erklingen zusammenzubringen (vgl. E. Bernoulli „Aus Liederbüchern der Humanistenzeit" Züricher Habilitationsschrift 1910, Anh.).

notation gefunden worden[1]), und Walter Odington bezeichnet den Gebrauch der Terzmehrstimmigkeit als „antiquissimum". Etwa 50 Jahre später führt der deutsche Minnesinger Neithart von Reuenthal seine Lieder ze terze und ze prime[2]) aus, und ein Anonymus IV (Coussemaker) zu Frankos Zeit kennt in England unter dem Namen conductus (von dem conducere = „Zusammenführen" der Stimmen) ebenfalls zweistimmige Volksgesänge in Naturharmonie (gymel von cantus gemellus = Zwillingsgesang). Im 14. Jahrhundert dringt dann von Norden und Nordwesten her in die europäische Kunstmusik die hochwichtige Manier ein, Melodien (oft bloß improvisiert, in der Notation nicht ausgeschrieben) zu Sextakkordketten zu verdreifachen, was deutlich Harmoniegefühl verrät, z. B.:



Die theoretischen Hauptgewährsmänner für diese Form von Mehrstimmigkeit, die Engländer Chilston und Power, nennen sie trebelsights (trebel von triplum?), die Franzosen fauxbourdon (ital. falso bordone[3]), deutsch noch bei Hans Sachs faberdon). Zu Beginn des 13. Jahrhunderts zeigen sich allenthalben in Deutschland, England, Frankreich, Böhmen und der Provence Lieder und Tanzweisen von klarer Dur- und Moll-Melodik, und ein kunstvoll sechsstimmiger „Sommerkanon" aus England auf der Schwelle zum 15. Jahrhundert über einem kurzen orgelpunktartigen Pes (Basso ostinato) wirft dann allerdings nachträglich ein bedeutsames Licht auf die Erzählung des Giraldus Cambrensis.

Sucht man noch weiter zurück im Dunkel der Frühzeit nach Zeugnissen für Dur- und Moll-Empfinden der Germanen, so baut sich als schwer übersteigbarer Wall die Unlesbarkeit der unliniierten Neu-

[1]) Riemann, Gesch. d. Mus.-Theorie S. 22, besprochen von Fleischer in Vj. f. M. 1890.

[2]) Nach Burdachs einleuchtender Interpretation nicht die Tagesstunden (6 Uhr und 9 Uhr morgens), sondern die musikalischen Intervalle.

[3]) W. Leeberers Erklärung („Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst I 1906) als „falsche Bardenklänge" ist mit Vorsicht aufzunehmen. „Bourdon" ist wohl allgemein Unterstimme (entweder von der tiefen „Randseite" [bord] der Saiteninstrumente oder vom „Summen" der Biene [bourdon] abgeleitet), „falsch" vom Standpunkt der kirchentonartlichen Theorie.

men vor dem 11. Jahrhundert auf. Zwar haben die Benediktiner von Solemnes gute Beweisgründe dafür vorgebracht, daß die jüngeren, lesbaren Notationen mit großer Treue die alten, gregorianischen Fassungen überliefert haben; aber wie sollte gerade in *den* Punkten auf so sekundäre Überlieferung Verlaß sein, wo man ursprüngliche Abweichungen vom gewohnten Musikdenken der südeuropäisch geschulten Schreiber vermuten möchte? Wenn irgend in den altkirchlichen Melodien sich Germanengut erhalten haben sollte, so wäre solches am ehesten in dem reichen Schatz *Ambrosischer Hymnen* zu suchen, die ja im lombardischen Mailand zuerst volkstümlich gewesen sind[1]; doch begibt man sich damit auf äußerst schwankenden Boden.

Will man sich das allmähliche Erwachen des harmonischen Bewußtseins innerhalb des nordeuropäischen Kulturkreises anschaulich zu machen suchen, so dürfte sich der Vorgang am wahrscheinlichsten etwa in folgenden Etappen abgespielt haben: Gute geschichtliche wie musiktheoretische Gründe sprechen für die Annahme, daß man als erstes ein *Zeitalter der Orgelpunktharmonik* vorauszusetzen hat — die urtümlichste Form des kirchlichen Organums bewegt eine Melodie über einer liegenden Stimme, sehr primitive deutsche Belege (z. B. das *Nachthorn des Mönchs von Salzburg*) begleiten ein Lied instrumental mit einem einzigen immer wiederkehrenden Ton, man denke auch an den „Fuß" des eben erwähnten „Sommerkanons", an die Brummtöne der streichinstrumentalen Bordunsaiten und des früher allgemein bekannten Dudelsack, welch' letzterer besonders in Frankreich die Orgelpunktharmonik noch bis in die Kunstmusik des 18. Jahrhunderts hinein durch Musetten und Tambourins wach erhalten hat[2]).

Johannes de Muris (Summa musices cap 24)[3]) nennt das diaphonia basilica im Gegensatz zur diaphonia organica, bei der sich beide Stimmen bewegen. Der hochgelehrte Thomaskantor Seth Calvisius meint in einem Brief an Michael Prätorius[4]), man habe in der „alten Harmonia" auf der Orgel, wie bei Sackpfeife und Schlüssel-

---

[1]) Ein derartiger Rekonstruktionsversuch in meinem Aufsatz „Die Entstehung des Dur-Gedankens" usw. Sbd. J. M.-G. XV.

[2]) Zwei solche Orgelpunkttänze für die Violons du roi Mitte d. 16. Jahrhunderts in meinem „Streichinstrumentenspiel im Mittelalter" (Vorgeschichte z. Gesch. d. Violinspiels von Andr. Moser I).

[3]) Gerbert SS III 239.

[4]) Syntagma musicum II 100.

fiedel, zu einem Choral aus c, d oder e dauernd c g c' oder d a d' oder e h e' durchgehalten und die Melodie „dareingeschlagen, wie man auf dem Instrument einen Schäfertanz schlägt". Auch Praetorius will auf dem Pedal bei vollem Werk eine Quinte treten und auf dem Manual die gregorianische Melodie in der kleinen Oktave spielen — höher klingende Pfeifen hätten die ältesten Orgeln nicht gehabt [1]).

Der Mitwirkungsdrang der liedunkundigen Zuhörermenge in der Urzeit läßt ja das Aufkommen und Festhalten einer gesummten Grundharmonie besonders verständlich werden, deren Tonhöhe überdies durch das gleichbleibende Verhältnis zu den beim primitiven Tanz und Gesang beliebten Klapper- und Lärminstrumenten leicht festgehalten werden konnte. Je nachdem man nun zum liegenden Quint-Oktavklang Dur- oder Moll-Melodien sang, etwa:



muß allmählich das Gefühl dafür erwacht und geschärft worden sein, daß die in zweierlei Gestalt (Dur und Moll) auftretende Terz gewissermaßen aus anderem, empfindlicherem und lebensvollerem Material besteht, als die in sich gesättigte Prim, Quint und Oktav, daß hier ein nervöses Element vorliegt, das zu Spannungen und Lösungen, zu Konflikt und Schlichtung fähig ist: das Leittonverlangen unseres Musikvorstellens wird entdeckt. Die bisher träge Urmasse des tonalen Akkords (man denke an das elementare Es-Dur zu Beginn von Wagners „Rheingold"!) füllt sich mit potentieller Energie, tritt aus dem stabilen ins labile Gleichgewicht; die große Terz drängt aufwärts, die kleine abwärts, beide wollen sich zu noch höherem Verschmelzungsgrad reinigen und zwingen den Grundton, mit ihnen auf neuer Stufe in's Verhältnis der Oktave bzw. Quint zu treten.

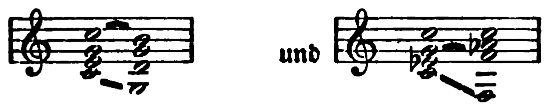
So gibt es ideell nur eine einzige Urverbindungsmöglichkeit zweier Akkorde,



→ Zeichen des Leittons,
↘ Zeichen der Begleitfortschreitung.

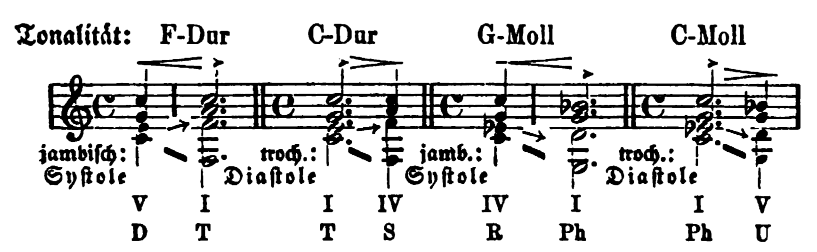
[1]) Dommer-Schering, Grundr. d. Mus.-Gesch. S. 86.

Wohlgemerkt wohnt nicht jedem diatonischen Halbtonschritt Leittonbedeutung inne; z. B. sind selbstverständlich auch die Akkordfolgen:



wegen ihrer Quintverwandtschaft höchst natürlich, aber es fehlt den Fortschreitungen von c nach h, von g nach as (⌣) das unmittelbar Zwingende der Leittonverbindung, weil sie von Oktave zu Terz, von Quinte zu Terz, also vom Einfacheren zum Zusammengesetzteren gehen statt umgekehrt.

Der Begriff der tonalen Funktion ergibt sich erst, sobald wir die obigen Akkordverbindungen als dynamisches Problem fassen — diese Weiterführung des Goetheschen Diastolen-Systolengedankens stammt im Keim von Zelter [1]). Funktionelle Bedeutung legen wir niemals dem einzelnen Akkord unter, sie folgt erst aus dem gegenseitigen Kräfteverhältnis zweier Akkorde. Je nachdem wir die genannten Verbindungen jambisch oder trochäisch rhythmisieren, wird der Leitton zentripetal (aufprallend) oder zentrifugal (abgleitend), und es ergeben sich folgende Tonalitäts- und Funktionsauffassungen für den Hörer: (Ph = Phonika, R = Regnante [2]), U = Unterregnante).



Da der Fall für Dur und Moll rhythmisch und damit in der funktionellen Wirkung parallel verläuft, könnte man Phonika mit Tonika, Regnante mit Dominante, Unterregnante mit Subdominante identifizieren und käme dadurch zu der merkwürdigen Erscheinung, daß die Dominante in Dur auf der Ober-, in Moll auf der Unterquinte

[1]) Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter (Ausgabe v. Geiger, III S. 141): „In diesen beiden aufeinanderfolgenden Akkorden der Dominante und Tonika oder Tonika und Dominante findet mein individuelles Gefühl die Urelemente der Metrik: arsis und thesis oder thesis und arsis." Ja er denkt derartig germanisch, daß er selbst die lauter Systolen des Uhrentickens und des Pendelschlags als rhythmische Abfolge wechselnder Systolen und Diastolen aufzufassen vermag.

[2]) In bewußter Vertauschung dieser Öttingenschen Begriffe, siehe weiter unten.

stünde usw., was übrigens bei der für das duale Moll symmetrisch zu forndernden Stufenzählung abwärts ohnehin zu keinem Widerspruch führen würde. In der Tat ergeben sich diese Folgerungen zwingend, sobald man die Existenz einer reinen Moll-Idee annimmt[1]). Sollte sich aber dieses bloß konstruierte Moll wirklich jemals bis zu realem Dasein entwickelt haben, so sind jedenfalls nur ganz versprengte Spuren davon in der nordeuropäischen Praxis übrig geblieben[2]). Im allgemeinen Empfinden der Musiker hat die Betrachtung des Moll-Dreiklangs in „Spiegelbildrichtung" durchaus der Auffassung als bloße Variante des Dur-Dreiklangs Platz gemacht, und stärker als der „Trauerweidencharakter" des absteigenden Moll-Leittons hat sich auch in Moll der emporstrebende Dur-Leitton durchgesetzt, daher in unserer „harmonischen" Moll-Tonleiter die auseinanderstrebenden Terztöne der übermäßigen Sekunde, z. B.:

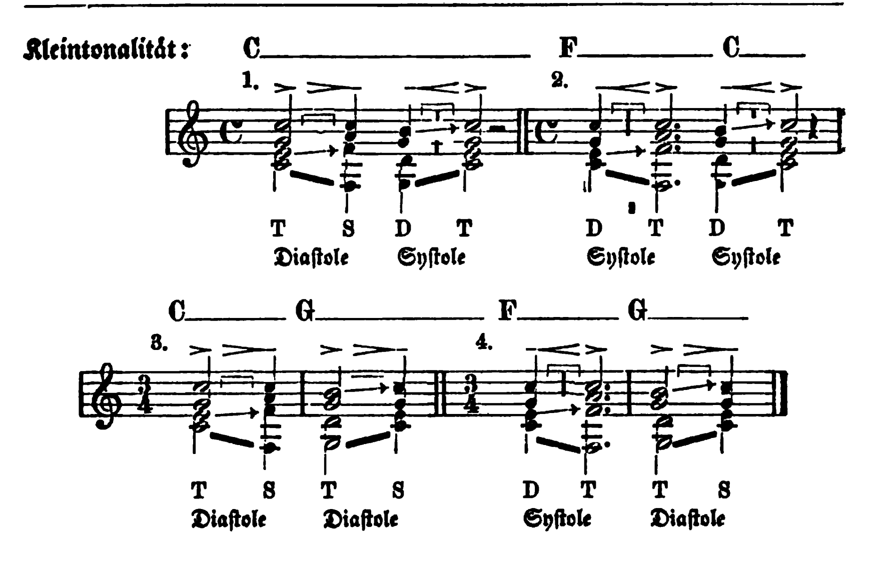


Eine der wichtigsten historischen wie musiktheoretischen Folgerungen aus dem Aufkommen des Funktionsempfindens wurde die Umgrenzung der Tonart durch die aus ihren Hauptfunktionen gebildete Kadenz. Dieses aller neueren Musik zugrundeliegende Phänomen ist, da auch das größte Tonwerk immer noch auf ein solches Schema zurückführbar bleibt, von so unübersehbarer Tragweite auch gerade für die Geschichte der deutschen Musik geworden, daß es am gegenwärtigen, ideellen Zeitpunkt, wo es erstmals in den Gesichtskreis der Germanen tritt, noch einige Betrachtung vom Standpunkt unsrer dynamischen Erkenntnisse fordert.

Je nachdem man die Folge C-Dur-, F-Dur-, G-Dur-, C-Dur-Dreiklang rhythmisiert und gruppiert, wechselt ihre funktionelle und tonale Bedeutung im einzelnen, und ihre Fähigkeit, die C-Dur-Tonalität festzustellen, nimmt in den folgenden Beispielen 1—4 von völliger Eignung bis zu ausgesprochnem Unvermögen stufenweis ab. (Für die moderne C-Moll-Kadenz auf Grund des Tonmaterials der harmonischen Moll-Skala braucht man einfach e in es und a in as zu verwandeln.)

[1]) Vgl. die bis hierhin aber noch nicht durchgeführten dualen Theorien von Hauptmann, von Öttingen und Riemann.

[2]) Solche rudimentären Reste reiner Moll-Melodik und -harmonik sucht Riemann in schottischen und skandinavischen Volksliedern nachzuweisen (Tonalitätsstudien I).



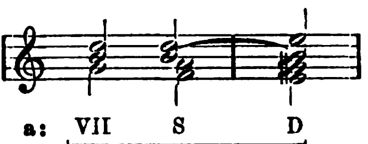
Die einwandfreieste dieser Kadenzen, die erste, erweist sich auch insofern als am meisten befriedigend, als sie durch die organische Verbindung einer Diastole mit einer Systole das getreue Abbild eines Herztakts darstellt.

Es würde für den augenblicklichen Zweck zu weit führen, wollten wir all die oft scheinbar paradoxen Folgerungen entwickeln, die sich in streng logischer Konsequenz aus diesen Gesetzmäßigkeiten ergeben, sobald man die Kadenz z. B. anapästisch (C F G C / T DD D T) oder daktylisch (C F G C / T S SS T) gruppiert, und wenn wir die wichtigen, daraus resultierenden Lehren z. B. für die Motivbildung ableiten wollten[1].

Uns kümmert vorläufig nur das eine grundsätzliche Ergebnis aus den vorhergegangenen, musiktheoretischen Erörterungen: innerhalb unseres indogermanischen Musiksystems mußte jede auf harmonischem Hören basierende Mehrstimmigkeit notwendig zur Dur- und Moll-Kadenz führen — für eine andere Lösung hat dieses System keinen Raum. Sobald kirchentonartliche, d. h. rein horizontalem Denken entstammende

[1]) Vgl. meine Abhandlung: „Die harmonischen Funktionen in der tonalen Kadenz" (Zeitschr. d. deutschen Mus.-Ges. 1919).

Melodien in den Bannkreis der Harmonik treten, geben sie insofern ihre eigentliche Natur auf, als ihre einzelnen Töne als Bestandteile von Dreiklängen an deren tonalen Funktionen teilnehmen müssen, d. h. eine prinzipiell andersartige Interpretation erfahren. So wird z. B. der phrygische Schluß g f e notwendig zum Halbschluß in einer A-Moll-Kadenz:



Wie ihrerseits die kirchentonartlichen Melodien es vermocht haben, die für sie (im Gegensatz zur Unterscheidung von Haupt- und Nebenfunktionen in der Dur- und Moll-Welt) charakteristische Gleichberechtigung aller Stufen in der vielfältigen Kadenzierungsart an den Zeilenenden auch bei der Harmonisierung in Geltung zu erhalten und so die Harmonik in bedeutsamster Weise zu bereichern, wird in einem späteren Kapitel zur Darstellung kommen[1]).

Wir sind in der Auseinandersetzung des wahrscheinlichen Werdegangs der verschiedenen europäischen Tonsprachen und des notwendig aus ihrem Zusammentreffen entstehenden Konflikts den Zeiten weit vorausgeeilt und müssen wieder in die vorgeschichtlichen Jahrhunderte zurückkehren, um die übrigen, verstreuten Zeugnisse des frühgermanischen Musiklebens zu sammeln.

Vermag die vergleichende Sprachwissenschaft für gewisse Gebiete ein reiches Bild des alt-indogermanischen Daseins zu rekonstruieren[2]), so versagt sie der Musik gegenüber zumeist. In vielen Sprachen wird der „Hahn" als „Sänger" aufgefaßt (z. B. gotisch hana zu lateinisch canere, slavisch pětlŭ zu pěti = singen, litauisch gaidỹs zu giėdu = singen) aber die eigentlich musikalischen Bezeichnungen scheinen sich fast ausnahmslos erst in jenen Zeiten gebildet zu haben, wo die Teilvölker der indogermanischen Rasse bereits starke kulturelle Schranken zwischen einander aufgerichtet hatten[3]). Dagegen ist die germanische Mythologie voller Sang und Klang, und viele

[1]) 2. Buch, 1. Kap.

[2]) Vgl. z. B. V. Hehns „Kulturpflanzen und Haustiere", O. Schraders „Die Indogermanen" 1916.

[3]) O. Schrader, „Reallexikon des indogermanischen Altertums".

indogermanische Gemeinsamkeiten lassen auf höchstes Alter solcher Vorstellungen schließen[1]).

Wie die indischen Maruts ihr Sturmlied hatten, gehörte den germanischen Luft- und Sturmgeistern, den Elben, ein Tanz (Albleich), der alles um sie her, selbst Bäume und Felsen, zum Tanz mitreißt. Wie Oberons Horn alles zum Tanz zwingt, Orpheus die Steine bewegt, Amphion die Fische bezaubert, Gunnar die Schlangen durch Saitenspiel bannt, ist der Albleich eine süße, entzückende Weise von geheimnisvoller Wirkung. Andere Melodien dieser Gattung, von den Sturmgeistern, Hulden, Wichteln und Elben aller Art ausgeführt, waren der Liuflingslag, Huldersiat, Wichtelschal und Alfdands. Die nächtliche Tanzlust der guten und bösen Elfen ist unermüdlich (vgl. Shakespeares Sommernachtstraum, Herders Oluf, Goethes Erlkönig), am größten aber ist die Neigung zu Spiel, Gesang und Tanz bei den Wassergeistern. Die Wasserelben und Nixen üben wunderbaren Gesang (siehe Wagners Rheintöchter, Löwes Nöck). Der schwedische Strömkarl (= „Flußmensch", auch Fossogrim = „Mann im Wasserfall") singt und harft eine Weise, von der es elf Variationen gibt; zehn davon darf man singen, die elfte aber gehört dem Nachtgeist und seinem Heer (den Sternen?) — bei ihrem Erklingen würden Tische, Bänke, Kannen, Becher, Greise, Großmütter, ja selbst die Kinder in der Wiege tanzen. Der Tröllaslag (auch Tröllschattr, norwegisch Troldslaat) und der Tusseldands waren traurige Tanzlieder der Riesen, ähnlich den Liedern der Hidimba, indischer Dämonen. Weiter rechnen hierher die Sagen von Hexentänzen, Geister- und Seelenreigen in der Mainacht auf dem Blocksberg, zu deren Mitwirkung im Märchen vorübergehende Musikanten verlockt werden. Man vergleiche auch die Sage vom buckligen Fiedler von Aachen. Endlich könnte man vielleicht bei bildlichen Darstellungen von Totentänzen im fiedelnden Knochenmann eine Parallele zu Hermes als Seelengeleiter erblicken. Auch die Zwerge im Innern der Berge machen süße Musik, zumal auf der Harfe, dagegen sind die bösen Riesen unmusikalisch, einer von ihnen macht sich ein abscheuliches Glockenspiel aus Schädeln[2]). Der christliche Teufel wiederum hatte (da merkt man den Einfluß der spielleutefeindlichen Kanzelprediger) ein Gefolge von gehenkten, musizierenden Fiedelleuten hinter sich und

[1]) Der folgende Absatz zum Teil nach Fr. M. Böhme, Gesch. d. Tanzes in Deutschl. I S. 12 und 22.

[2]) Fr. v. Hausegger in Fritzschs Wochenbl. 1874.

nach einer Halberstädter Chronik schreit der Teufel aus einer Orgelpfeife, die den Gregorianikern als Gerät der Instrumentalmusik zuerst verhaßt gewesen sein wird.

Greifbare Quellen von hoher Wichtigkeit bedeuten sodann die reichen Funde vorgeschichtlicher Tonwerkzeuge rings um die Ostsee, also auf unbestritten germanischem Boden. In ziemlich einheitlicher Kultur saßen unsre Ahnen zwischen der Rhein- und Dünamündung, bis nach Finnland und Skandinavien hinauf längs der Meeresküsten; Hünengräber und Küchenschutthaufen, Steinsetzungen in Schiffs- oder Labyrinthgestalt und uralte Turmreste zeugen noch von diesen Vortagen — die astronomische Auswertung des Sonnentempels von Stonehenge (Südengland) führt bis in mykenische Zeiten hinauf[1]. Längst vor der menschenhaften Gestaltung eines Zeus, Wotan, Jupiter wird allenthalben das Licht, der Tag, die Sonne auf Bergeshöhen als segenspendende Macht verehrt — noch spiegelt sich in Jupiters Name der Djauspater (= Vater Tag) wider. Zahlreich tragen die Denkmäler der sogenannten zweiten Bronzezeit auf diesen Kult hinweisende Ornamente: Sonnenräder, Strahlenschilde; und die ehrwürdigsten Tonwerkzeuge dieser Vorzeit zeigen ebenfalls das Sonnensymbol — die nordgermanischen Luren.

In den Mooren Dänemarks, Mecklenburgs und Hannovers sind zahlreiche bronzene Blasinstrumente von wunderbarer Sorgfalt der Arbeit gefunden worden und zwar größtenteils in so gutem Zustande der Erhaltung, daß die Originale, die Eigentum des dänischen Reichsmuseums sind, heute wieder alljährlich zur Sommersonnenwende vom Kopenhagener Rathausturm herab geblasen werden können[2]. Die Instrumente bestehen aus einer über drei Meter langen, wenig gekrümmten und kaum sich erweiternden Röhre, auf deren Mündung eine reich verzierte Sonnenscheibe aufgesetzt ist. Daß mitten aus ihr der sanft posaunenartige Schall, der sich weit mehr zum Gottesdienst als zu kriegerischer Verwendung eignet, hervortritt, geht offenbar[3] auf die oben geschilderte Idee der Germanen von der Sonne als Hornbläser zurück und verkörpert die Eingangsworte zu Goethes Faust:

„Die Sonne tönt nach alter Weise
in Brudersphären Wettgesang,
und ihre vorgeschriebne Reise
vollendet sie mit Donnergang."

[1] W. Pastor, Altgermanische Monumentalkunst 1910.

[2] Vgl. das schöne, hierauf bezügliche Gedicht von Th. Fontane.

[3] Was weder Angul Hamerich (Vj. f. M. 1894 S. 1 ff.) noch Fleischer und Pastor (Geburt der Musik) genügend hervorheben.

Die Vorstellung hat in der Tat etwas Bezauberndes, die aufgehende Julsonne vom Heidehügel aus oder am nordischen Meeresstrand durch weithin hallende Posaunenstöße begrüßt zu sehen[1]). Vielleicht bewahrt daran das deutsche Märchen noch eine letzte Erinnerung, wonach die stillen Zwerge von Plesse durch ein starkes Horn zum Gebet gerufen werden[2]). Ob man die Funde nach der Chronologie des Prähistorikers Montelius bis ins 15. vorchristliche Jahrhundert hinaufdatieren darf, bleibe dahingestellt — bis zur Römerzeit hinab sind sie jedenfalls in Gebrauch gewesen, wie das Vorkommen einzelner zusammen mit römischen Funden vermuten läßt[3]). Auffällig ist, daß meist zwei Instrumente von gleicher Stimmung beisammen lagen. Man wird sich den Gebrauch so denken dürfen, daß die Bläser einander antiphonisch antworteten oder jeder nach verschiedenen Himmelsrichtungen zu blasen hatte. Von Zweistimmigkeit kann jedoch noch nicht die Rede sein[4]). Der Vergleich mit den silbernen Tempeltrompeten der Hebräer (2. Chron. 5, 12—13) und den bis nach Tibet verbreiteten Posaunenpaaren anderer Kulte, auf denen ein heutiger Bläser gewiß ebenso wie auf Luren zahlreiche Obertöne zu erzeugen vermöchte, zeigt auch bei stärkster Besetzung immer nur einstimmige, höchstens rhythmisch unterschiedene Signale. Eine Stelle bei Ammianus Marcellinus scheint den Germanen überhaupt die Kenntnis der den Römern geläufigen, wechselnden Partialtöne abzusprechen: in den letzten Zeiten des römischen Kaisertums sind bei den Legionen an die Stelle italischer Tubicines germanische Hornisten getreten, und „die alten Signale der Tuba sind damit seit den Tagen des Honorius vergessen, die Bläser verstehen nur e i n e n Ruf, und der Feldherr muß, um der Verwirrung zu steuern, Angriff und Rückzug durch den Ton verschiedener Blechhörner befehlen“[5]). Auf diese Weise schmilzt die übertriebene Wichtigkeit, die man neuerdings den Luren beigelegt hat, einigermaßen zusammen — bestehen bleibt jedoch, daß wir es mit kunstgewerblich hervorragenden Denkmälern ältester, tönender Germanenkultur zu tun haben. In der Gegenwart sind die Luren sogar

[1]) Die Verwendung der Posaunenchöre unserer christlichen Jünglingsvereine bei Waldgottesdiensten bringt neuerdings etwas diesem Gedanken Ähnliches.

[2]) Fr. v. H a u s e g g e r in Fritzschs Wochenblatt 1874 S. 42.

[3]) Vgl. H a m e r i c h a. a. O.

[4]) Vgl. die Argumente von C. S a c h s, Reallexikon der Instrumente, sub Lure gegen die diesbezüglichen Behauptungen von O. F l e i s c h e r und W. P a s t o r.

[5]) G. F r e y t a g, Bilder aus der deutschen Vergangenheit (Neue Ausg. I S. 137).

einmal im Orchester verwendet worden, in Wilh. Kempffs Hermannsschlacht (1917), z. B. mit folgenden Motiven:



Ein letztes Überbleibsel jener urtümlichen Sonnendienste ist ebenfalls von musikgeschichtlichem Interesse: das Herabrollen flammender Räder von den Bergen im Vorfrühling, das mancherorts noch heute lebt und in zahlreichen Flurnamen wiederkehrt. Seb. Franck schildert dies „Scheibenwerfen" im 16. Jahrhundert folgendermaßen[1]): „Zu Mitfasten flechten sie ein alt Wagenrad voll Stroh, tragen's auf einen hohen, jähen Berg, haben darauf den ganzen Tag ein guten Mut mit vielerlei Kurzweil, Singen, Springen, Tanzen und andere Abenteuer, um Vesperzeit zünden sie das Rad an und lassen's mit vollem Lauf ins Tal laufen, das gleich anzusehen ist als ob die Sonne vom Himmel lief." Dazu sang man mancherorts[2]):

Sun - ne, Sun - ne, schî - ne, für im - mer de Mi - ne

[1]) Brunier, Das deutsche Volkslied ¹ S. 31.

[2]) E. Fehrle, Deutsche Feste und Volksbräuche (Teubner 1916).

3

für iw - wers glok - ke - hûs kumt bald wid - der in un - ser hûs.

Neben die Lure tritt als zweiter Typ vorgeschichtlich germanischer Blasinstrumente das Horn — von ersterem schon durch den Verwendungszweck als Jagd- und Kriegsgerät deutlich geschieden. Die Entwicklung ist so zu denken, daß zunächst einfach das natürliche Horn des Rindes, Urs oder Widders benutzt wurde, dann traten schmückende und festigende Metallteile hinzu, schließlich wurden die Instrumente völlig aus Metall gebildet. Offenbar von der Gestalt des tierischen Horns beeinflußt, gleichmäßig vom Mundstück bis zur Mündung sich erweiternde Luren in paarweiser Verwendung bei einem kultischen Aufzug zeigt bereits das der zweiten Bronzezeit angehörende Kiwikmonument [1]). Jenen Übergang vom natürlichen bis zum gänzlich bronzenen Horn belegen die kostbaren Metallbeschläge eines vorgeschichtlichen Instruments im Schweriner Museum [2]) (die Öffnung 11,5 cm groß), das als Prunkgerät eines vornehmen Häuptlings gelten darf [3]). Die rein bronzenen Hörner wurden zunächst in zwei Stücken gearbeitet und an der Hauptkrümmung zusammengeschweißt, erst eine höhere Stufe der Handwerkskunst kennt die Herstellung in einem Guß.

Das Horn darf als Lieblingsinstrument germanischer Recken angesprochen werden, an seinem Klang erkennt man die Helden von weitem (vgl. in Wagners „Götterdämmerung" den Unterschied zwischen Siegfrieds und Hagens Hornruf), an der Tonlage der Drommeten unterscheidet man die einzelnen Gaue des Heerbanns (vgl. in Wagners „Lohengrin", 1. Aufzug, die verschieden gestimmten Trompetenchöre der Brabanter). Ammianus Marcellinus berichtet in der Beschreibung der großen Alemannenschlacht des Jahres 357 bei Straßburg über mannigfachste Verwendung von Heerhörnern, und aus den karolingischen Pfalzen klangen sie abends weithin über den Rhein. Man erinnere sich in der Rütliszene aus Schillers „Tell" des dumpf dröhnenden Stier von Uri, der wie ein tönendes Banner den Vertretern des Kantons voraufgeht. Dieses durch sein Alter und merkwürdiges Schicksal berühmte Hifthorn ging in der Schlacht bei Malegnano

[1]) Abbildungen bei Pastor, Geburt der Musik S. 80—83.

[2]) Abgebildet bei Pastor a. a. O. S. 72.

[3]) Über ein im Oldenburgischen gefundenes goldenes Horn wurden bereits im 17. Jahrhundert drei Dissertationen veröffentlicht (Forkel, Mus.-Lit. I S. 152).

1515 verloren, ein neuer „Stier von Uri“ ebenso in der Schlacht bei Bicocca 1522[1]). Im „Ring“ des Heinrich Wittenweiler (15. Jahrhundert) wird bei einer Fehde zwischen Dorf und Stadt ebenfalls gewaltig das Heerhorn geblasen, und in den Schlachten der Schweizer Reißläufer dröhnten die Harsthörner. Einen sogenannten Stier von Uri, den übrigens auch Volkslieder von 1476 und 1499 (Dornacherlied) erwähnen, mit der Inschrift „1534 RVSTEND · VCH · ZVR · STVND“ und der Darstellung von vier kämpfenden nackten Männern besitzt das Basler Instrumentenmuseum. Die Harsthörner, welche auch bei den Luzerner Osterspielen von 1583 und 1597 für die Eröffnungssignale benutzt wurden, haben ihre Ahnherrn vielleicht eher als das mit dem Stierhorn nur recht indirekt verwandte Alphorn in den cornua alpina der süddgermanischen Bergbewohner bei Tacitus. Aber auch das Alphorn, das Conrad Gesner 1555 dem heutigen genau gleich beschreibt, muß uralt sein, da es nach Praetorius zugleich im Vogtlande vorkam und noch heut im Spessart benutzt wird[2]).

In der Heldensage wird das Horn ebenso mit Eigennamen belegt wie Pferd und Klinge, d. h. menschenähnlich vorgestellt. Eins der beliebtesten Märchenmotive ist, mit der unwahrscheinlichen Reichweite der Hörner zu prahlen: Rolands „Olifant“ (der Name weist auf ein Instrument aus Elfenbein) ruft von Granada bis über die Pyrenäen Karls Heer zurück. Eine andere Anekdote über Karl d. Gr. ist ebenso bezeichnend[3]): Der Kaiser befiehlt in der Lombardei einem guten Hornbläser, auf einem hohen Berg recht laut zu schmettern — soweit der Ton gehört werde, solle das Land ihm gehören. Der Lombarde tut wie geheißen, dann fragt er jeden pflügenden Bauern, ob er den Klang vernommen, und wer die Frage bejaht, erhält von ihm eine Maulschelle mit den Worten „du bist mein Eigen“. Diese Leute hießen danach cornuati (= die Gehörnten). König Rother (v. 4182 ff.) droht: „unde geblas ich mîn horin, | ir wirt michil mê verlorn | dan ir noch sî getan.“ Edle Hörner gehören stets zu den sagenumwobenen Königshorten der Völkerwanderungszeit, und noch heute besitzen die Domschätze zu Prag[4]) und Aachen herrliche Elfenbeinexemplare mit Darstellungen von Jagden und Bandornamenten. Ein sächsisches Manu-

[1]) Adam Reißner, Historia der Herren v. Frundsberg (Voigtländers Quellenschriften Bd. 66) hg. v. K. Schottenloher.

[2]) K. Nef in Festschr. zum Basler Kongreß der IMG. 1906.

[3]) Grimm, Deutsche Rechtsaltertümer, nach Muratori.

[4]) Ambros, Musikgeschichte [3] III S. 41.

skript des 8. Jahrhunderts (Bibl. Cottoniana) stellt Hornbläser mit fast mannslangen Instrumenten dar[1]).

Auch Saiteninstrumente kennt das vorgeschichtliche Germanien. Bereits auf einer Urne der Hallstadtepoche (etwa 700 v. Chr.) aus Marz bei Ödenburg in Ungarn entdeckte O. Fleischer eine viersaitige Lyra, zu deren Klang getanzt wird, von ähnlicher V-Form, wie die Phorminx des im Zelt zürnenden Achill zu denken ist[2]). Pastors Versuch, das gleiche Instrument auch auf dem vorher erwähnten Kiwik-monument nachzuweisen, erscheint mir aussichtslos, es handelt sich dort wohl um ein Kästchen[3]). Diodor erwähnt lyraähnliche Instrumente zur Begleitung von Spott- und Streitliedern in der Hand zechender Germanen, Fétis weist sie auf gallischen Münzen aus Cäsars Zeit nach — genauere Nachricht bringt aber erst die „Germania" des Tacitus, mit der wir endgültig ins historische Zeitalter eintreten. Erwähnung verdient hier die merkwürdige, von C. Sachs[4]) aufgedeckte Rassenunterscheidung von Germanen und Südeuropäern nach der Vorliebe der ersteren für das Anstreichen, der letzteren für das Zupfen von Saiteninstrumenten, das so weit geht, daß während des Mittelalters und der Renaissance fortwährend nordische Bogeninstrumente im Mittelmeergebiet zur Pizzicatotechnik, südliche Lauteninstrumente im Norden zur Streichertechnik hinübergeführt worden sind. Zugrunde liegt offenbar ein nach Rassen verschiedenes Klangideal. Die Sachssche Schlußfolgerung freilich, aus dieser Beobachtung heraus sämtliche seit ältester Zeit mit Namen bezeugten Saiteninstrumente der Germanen als mit dem Bogen angestrichen zu interpretieren, dürfte als noch zu unsicher begründet vorläufig abzulehnen sein.

---

[1]) Ambros, Musikgeschichte [3] III S. 41.

[2]) Abb. bei Pastor a. a. O. S. 79.

[3]) Dagegen weist vielleicht die Notiz von Montanus (Volksfeste am Niederrhein), man habe noch 1778 bei einem dem Flachs- und Hanfschwingen folgenden Tanz die Musik auf einem mit Katzendarm überspannten Pferdeschädel ausgeführt, auf ein uraltes Überbleibsel heidnischer Kultmusik, zumal wenn man die Bedeutung des Pferdeschädels für Opferdienst und Hausbau der Germanen bedenkt.

[4]) Archiv für Musikwissenschaft I „Das Streichbogenproblem".

3. Kapitel: Die heidnisch-germanische Musikübung und ihre Träger

Schier unübersehbar ist die Fülle der Gelegenheiten gewesen, die dem Germanen Anlaß zu musikalischer Ausschmückung bot. Wir suchen sie in jene urtümlicheren Formen gesellschaftlich-chorischer Betätigung aus religiös-jahreszeitlichen Festanlässen oder solchen des menschlichen Lebens und in das höher geartete Hervortreten der Einzelpersönlichkeit in Lyrik und Epik zu gliedern.

Jene frühen Vorstellungen von der Musikausübung der Naturgeister und der zauberhaften Wirkung der Tonkunst gaben unseren noch halb im Fetischismus wurzelnden Urahnen den Gedanken ein, zu bestimmten Jahreszeiten auf die der Feldbestellung günstigen oder ungünstigen Dämonen einen Einfluß ausüben zu können, wenn man selbst sie in ihrer Eigenart (also auch in ihrer Musiklust) symbolisch, d. h. in Tanzstilisierung, darstellte, oder sie geradewegs durch Musik zu begrüßen oder abzuwehren unternahm. Der uns näherliegende Gesichtspunkt, der allgemeinen Festfreude durch Musik Ausdruck zu geben, scheint diesen so dinghaft und zweckmäßig anschauenden Naturmenschen erst in zweiter Linie gestanden zu haben, und gar der überreife, heute so selbstherrliche Grundsatz des l'art pour l'art wäre in seiner Abstraktheit für sie rein unbegreiflich gewesen.

Noch bis auf den heutigen Tag haben sich zahlreiche, mit Musik verbundene Volksbräuche zur „Begehung" (= Umzügen) der Jahreszeitenfeste erhalten, die durch alle christlichen Verbrämungen, Verkennungen und Umwandlungen hindurch heidnischen Ursprung und Bestimmung erweisen, also wertvolle Rückschau auf das musikalische Leben der germanischen Frühzeit gestatten[1]. So werden zu Winters Beginn böse Dämonen (im Kanton Zürich der Isegrind [= Eisgeist?] zumal in der Nikolausnacht, zu Küßnacht die Kläuse) von den Obstbäumen durch lärmende Umzüge unter Liedergesang und Rasselgeräusch verjagt, in Schwaben ähnlich während der Klöpfles-Nächte. In Baden werden Umzüge unter Peitschenknallen, Kuhglockengeläut und Verkleidung an den drei im Heidentum heiligen Adventdonnerstagen gehalten, während man an den gleichen Tagen im Salzachtal die umgehenden „schiachen Perchten" (= Nachtalben?) durch Musik abwehrt. Papst Zacharias

[1]) E. Fehrle, Deutsche Feste und Volksbräuche.

bat Anno 742 den Bonifazius brieflich, seinen Alemannen, Bayern und Franken die heidnischen Neujahrsumzüge mit Gesang zu verbieten, und noch zu Anfang des 11. Jahrhunderts zürnt Burchard von Worms in seinem Beichtspiegel: „Du hast Neujahr nach der Heiden Weise begangen, indem du mit Gesang und Tanz durch Flur und Straßen zogst"[1]). Noch im 17. Jahrhundert wurde auf Sylt das Neue Jahr vor der Kirchpforte von Jungfrauen eingetanzt[2]). Auch das bis heute übliche „Ansingen" auf Neujahr und Heilig Drei König sowie die dramatische Darstellung der Weisen aus dem Morgenland gehen sicher auf entsprechende heidnische Bräuche zurück. So ziehen am 6. Januar zu Sarntheim in Tirol sechs verkleidete Glöckelsänger mit dem Zuselweib herum, das sie unter Gesang verprügeln, während gleichzeitig die zwölf Glöckler in Ebensee weißgekleidet, mit Schellen auf dem Rücken, Tänze ausführen[3]). Theatralische Darstellungen der „schiachen Perchten" im Salzburgischen werden mit kleineren und größeren Schellen, einer großen Trommel, gehämmerten Glocken und Kuhhörnern begleitet — die verwendeten Tier- und Menschenmasken sind von so grotesker Häßlichkeit und Urtümlichkeit, daß sie ebensogut aus Zentralafrika oder dem vormykenischen Hellas stammen könnten. Zu den heidnischen Maskeraden, die der Fastnachtzeit ihr eigentümliches Gepräge geben, gehört der süddeutsche Hansele, der unter Peitschenknallen und Schellengeklingel weißgekleidet einhergeht (vielleicht ein vom knatternden Eisgang überraschter Wintergeist?), während ihn die Kinder mit folgendem Spottliedchen um Süßigkeiten angehen:

Han - se - le du Lump, hesch nit gwißt, daß d' Fas - net kummt.
het - tesch's Mul mit Was - ser g'rie - we, wär dr's Geld im Beu - tel blie - we.
Nar - - - - ro! ———

Ähnlich wie die so weltbedeutsam gewordene Körperschaft der Mimen der theatralischen Darstellung attischer Fruchtbarkeitsdämonen (Phallophoren) ihren Ursprung verdankt[4]), haben auch die Germanen

[1]) Brunier, Das deutsche Volkslied [1] S. 31 f.
[2]) Müllenhoff, Sagen S. XX.
[3]) Fehrle a. a. O.
[4]) H. Reich, Der Mimus I.

vor allem im Frühling die Geister des Feldsegens durch Schauspiele wohlgesinnt zu erhalten gesucht. Noch vor wenigen Jahrhunderten pflegten nackte Mädchenchöre auf den Äckern Frau Holle um Gedeihen der Saaten zu bitten[1]). Der uralte Brauch des Winteraustreibens hat sich ebenso erhalten, wie das Aufrichten des Pfingstbaumes unter Gesang und das Baden des geschmückten „Pfingstlümmels" durch vier Reiter unter Vorantritt der Dorfmusik — vermutlich ein Regenzauber. Den Streit zwischen Winter und Sommer, dem Beda in einer St. Gallener Handschrift ein Gedicht weiht[2]), stellen heute noch, besonders am Sonntag Lätare, die Kinder unter Gesang mit Holzschwertern vor. Das Sechseläuten zu Zürich am ersten Montag nach Frühlingsanfang, bei dem die Mareieli mit Schellen und ausgeblasenen Eiern umherziehen, geschieht unter Absingen eines Mailiedes und Glöckchenklingeln[3]). Bei den österlichen Flurumgängen und -umritten verstecken sich auf dem Eichsfeld die jungen Leute im Wald, werden unter Peitschenknallen und Trommelschlag von den Burschen aufgesucht und müssen einige Knospen essen. Am St.-Georgitag wird im Unterinntal das Gras auf den Wiesen mit Glöckchen ausgeläutet, um gut zu gedeihen. Zu Pfingsten führt man die hochzeitliche Maienbraut, sichtlich eine Verkörperung der Frühlingsgöttin, unter Musik und Tanz durchs Dorf. Das heute noch stellenweis beliebte Singen und Tanzen ums Johannisfeuer[4]) führt zu den Sonnwendbräuchen, von denen der auch als Musikschriftsteller hervorgetretene Abt Regino von Prüm (9. Jahrhundert) aus seiner rheinischen Heimat zu erzählen weiß[5]): „Bei Winter- und Sommersonnenwenden verkleiden sich die jungen Leute in Hirsch- und Kalbfelle und führen mit Laub gekränzte Götterbildnisse singend und tanzend über Straßen und Felder." Man erinnere sich in diesem Zusammenhange ebenso der durch Tacitus verbürgten feierlichen Reisen der Germanengöttin Hertha, wie der vermutlich gleichfalls ursprünglich heidnischen Echternacher Springprozession. Der heilige Eligius (588 bis 689) verbietet den Deutschen am St.-Johannistag „Ballspiel, Tanzerei, Chorgesänge, Teufelslieder" und die fränkische Lex Caroli et Ludovici

[1]) Weinhold, Die deutschen Frauen in dem Mittelalter. Vgl. meine Dichtung „Frühlingsenzian" (Berlin 1908) VI. Gesang: Freiasegen.

[2]) Mone, Schauspiele des Mittelalters II S. 371.

[3]) E. Fehrle a. a. O.

[4]) Ebenso wiederbelebt in den Bismarckumzügen am längsten Tag wie in der Schweizer Nationalfeier des 1. August.

[5]) W. Bäumker, Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland (1883) S. 3.

(9. Jahrhundert) begründet das ausdrücklich, „weil es Überbleibsel heidnischer Gewohnheit sind“[1]).

Ein andrer Rest dionysischer Tanzlieder läßt sich noch in der Erzählung Abt Rudolfs von St. Trond erkennen, um 1133 sei ein großes Schiff auf Rädern nach Aachen, Maestrich und anderen Orten geführt und unter jubelnden Gesängen Nächte hindurch, besonders von Frauen, umtanzt worden. Noch im 16. Jahrhundert wurden am Rhein und in Franken Tanzjungfrauen mit einem Spielmann auf einen Pflug gesetzt und ins Wasser gezogen — offenkundig ein Fruchtbarkeitszauber wie das Beschütten der Fastnachtstänzer mit Erbsen und Hanfsamen, woraus wohl erst das Konfettiwerfen entstanden ist. In Mecklenburg wurde im 18. Jahrhundert beim Erntefest noch Wodan angerufen und in Baden dürfen die „Bratengeiger“ beim Hahnenschlagen nicht fehlen[2]). Das Überreichen der Erntekrone und „Binden“ der Schnitter gibt dem deutschen Landleben bis auf den heutigen Tag reichen Anlaß zu Gesang und Tanz, desgleichen die Kirmes (Kirchweih). Aus solchen zahlreichen Zeugnissen deutscher Theaterlust ergibt sich zweifelsohne, daß Notkers virgo plorans nicht, wie Riemann (Hdb. d. Mus.-Gesch.) meint, den Ausgangspunkt der mittelalterlichen Passions- usw. Mysterien darstellt, sondern seinerseits nur einen schwachen Abglanz des reichen, von der Folgezeit organisch fortgesetzten Stromes germanischer Mythenaufführungen bedeutet.

Auch die von Tacitus geschilderten Waffentänze der germanischen Jünglinge, die beim Zusammenschlagen der Schwerter Lieder sangen, bedeuteten ursprünglich, daß man einen Gott des Naturlebens gegen Geister der Unfruchtbarkeit schützen wollte. Noch heute leben die „Schwertlestänze“ in Überlingen am Bodensee[3]), und mit Zunftbräuchen vermischt der „Schäfflertanz“ und Metzgersprung in München; sie sind alle ohne Musik undenkbar[4]). Olaus Magnus (1555) und Taubert (1657) beschreiben offenbar gleichartige Tänze aus Schweden[5]). Höchst altertümliche Verhältnisse läßt die Beschreibung eines gothischen Weihnachtsspiels am byzanthinischen Hof (Zeremonienbuch I, 83 S. 381 ff.,

[1]) Böhme, Geschichte des Tanzes I S. 17.

[2]) Fehrle, a. a. O.

[3]) Zu Anfang d. 18. Jahrhunderts verbot der Kölner Magistrat den dortigen Schwerttänzern das Auftreten. Vgl. H. J. Moser, Zur mittelalterl. Musikgeschichte der Stadt Köln (Archiv f. Musikgeschichte, I).

[4]) Fehrle, S. 43 ff.

[5]) Müllenhoff, Abhandlung über Schwerttanz, Festgabe f. Homeyer 1871.

Voigtländers Quellenschriften Bd. 19, hg. v. K. Dieterich) ahnen: zwei Chöre von Gothen mit nach außen gekehrten Pelzen und Masken treten zur Musik von Sackpfeifern im Laufschritt vor den Kaiser, indem sie unter dem Rufe „Tull, tull!“ mit den Lanzen auf die Schilde schlagen und Figuren abschreiten. Dann singen sie zur Begleitung von Bandurren: „Heil dir, liebe Nachbarschaft, heil euch, liebe Genossen, heilig, die ihr kämpft am guten Tag, Posaunen blaset zur guten Stunde, ringsum erblicket gütige Liebe. Sehet, erlöst hat uns Gott am festlichen Tage von der Dämonen Macht; laßt uns frohlocken im Jubelgesang nana, im Jubelgesang!“ Dann folgt ein akrostichisches Lied, von griechischen Solmisationssilben unterbrochen, und wieder unter dem Rufe „Tull, tull!“ das Waffenspiel[1]). Uralte, deutsche Tradition zeigt ein Schwertertanz zum Osterfest, den der Minnesänger Goeli als von zwölf Jünglingen ausgeführt schildert. Der Vortänzer (ursprünglich Priester?) Friedebold führt dabei das Ostersachs (= Opfermesser der Ostara?), die Genossen tragen lange, zweischneidige Schwerter und suchen so den Reigen eines zweiten Anführers fechtend zu durchbrechen. Jeder der zwei feindlichen Reigen hat in seiner Mitte die begeisternden Schönen, die singend in altertümlichen Formeln ihre Anführer rühmen und den Gegner höhnen[2]) — wozu man des Tacitus Bericht vergleiche, die Germanenweiber hätten in der Schlacht die Männer von der Wagenburg herab zum Kampfe angefeuert.

Ganz allgemein scheint die christliche Kirche ihre Hauptfeste auf die heiligen Tage der Heiden gelegt zu haben, um ihnen den Übertritt und das Hineinfinden in die neue Religion zu erleichtern. Da sie ihre Gotteshäuser zudem meist an altheidnischen Fest- und Opferstätten errichtete, hatte sie lange gegen Störung und Versuche, die Gottesdienste wieder in heidnische Feste zu verwandeln, besonders an den höchsten Tagen des Kirchenjahres zu kämpfen. Childebert I (511—548) hat Klagen darüber vernommen, daß zu Ostern und Weihnacht sowie in der Nacht zum Sonntag die Frauen tanzend die Dörfer durchziehn; die Kirchenversammlung zu Autun (um 600), die auch für Ostfranken zuständig war, erklärt die Tanzlieder von Laien und Mädchen sowie ihre Gelage in den Kirchen für unstatthaft; ebenso bestimmt die Synode zu Châlons sur Saone betreffs der Heiligenfeste. Die Mainzer Kirchenversammlung von 813 beschließt die Abschaffung der „schändlichen und

[1]) Vgl. die Wiederherstellung von C. Kraus in Pauls und Braunes Beiträgen XX. (1895) S. 224ff.

[2]) Böhme, Gesch. d. Tanzes I S. 37.

üppigen Gesänge bei den Kirchen", und 826 stellt man fest, daß die Frauen nicht zum Beten, sondern zum Tanzen und heidnischen Singen in die Kirchen kämen [1]).

Wendet sich Bonifazius gegen den Lärm der Tanzleiche und die Schmausereien in der Kirche [2]), so erzählen seit Mitte des 11. Jahrhunderts zahlreiche Berichte ein offenbar historisches Geschehnis: um 1018 hätten auf dem Kirchhof zu Kölbigk a. d. Wipper (bei Bernburg) eine Reihe namentlich genannter Bauern durch heidnische Tanzreigen die Weihnachtsmesse gestört, wobei sie sangen [3]):

Einstmals ritt Bowo durch den Wald so grüne,
Er führte mit sich Merswint die schöne.
Warum denn stehn wir?
Warum nicht gehn wir?

Durch den Fluch des Priesters verfielen sie in Veitstanz, wovon sie erst nach Jahresfrist Erzbischof Heribert von Cöln [4]) erlöste.

Eine ähnliche Abschreckungslegende erzählt Mönch Irving von St. Blasien, nur daß hier der Chorführer ein Spielmann ist, der in der Mitte des Kreises springt, seinen Handschuh hochwirft und mit einem Stabe auffängt. Eine Braunschweiger Chronik berichtet gar, daß Anno 1204 ein Pfarrer selbst seinen Bauern zu Pfingsten zum Tanz aufgespielt habe, wobei ein Blitz ihm den Arm mitsamt dem Bogen zerschmetterte.

Auch die Festzeiten des menschlichen Lebens von der Geburt bis zum Tode waren im germanischen Altertum von Musik umrahmt. Vor allem Verlöbnis und Eheschließung im Ring der Magen waren mit Gesang geziert; Sidonius Apollinaris (430—480) formt über eine Frankenhochzeit die Hexameter:

„Hochzeitsgesang der Barbaren erklang, und mit skythischen Tänzen
gab dem goldhaar'gen Gemahl sich die blonde Gattin zur Ehe."

Die Ehe gilt nach altfriesischem Recht erst dann für gesetzmäßig, wenn „die freie Friesin gekommen ist in des freien Friesen Gewalt mit Hornes Laut und mit der Dorfgenossen festlichem Schall, mit der Feuer

---

[1]) Brunier, a. a. O. S. 29.

[2]) Binterim, Konzilien II, 144.

[3]) Edw. Schröder, Die Tänzer v. Kölbigk (Zs. f. Kirchengeschichte XVII 94 ff. Ehrismann, Gesch. d. dt. Lit. I 239 ff.

[4]) † 1021, wir werden ihm in den Cambridger Liedern wieder begegnen.

Brand und mit Wonnegesang"[1]). Die Hochzeit gab auch Anlaß zu traurigen Liedern (gehileich, brutleich, brûtisanc), in denen die Jugendgespielen wehklagend von der Braut Abschied nahmen[2]). Eine Szene wie Webers „Wir winden dir den Jungfernkranz" ist sicher auch schon in deutscher Urzeit möglich gewesen. Es fehlte bei solcher Gelegenheit aber gewiß auch nicht an derb-lustigen Gesängen, unter denen Spott-, Wechsel- und Rätsellieder die erste Stelle eingenommen haben mögen[3]). Bräutlich gekleidete Mädchenchöre erweisen auch schon den Brauch der Brautjungfern und Ehrenjungfrauen als uralt. So erzählt der Byzantiner Priscus, wie er auf der Reise zu Attila in einem ungarischen Dorf, wo der edle Gothe Hunigeis wohnte, von germanischen Mädchen empfangen wurde: „Sie zogen in Reihen vor ihm her unter feinen weißen Schleiern, welche sie hoch ausgebreitet hielten, so daß unter jedem Schleier sieben und mehr Mädchen schritten; es waren aber viele solcher Frauenreihen, und sie sangen „skythische" (= germanische) Gesänge[4])." In der Göttersage lehren Berchta und Holda die Mädchen Spinnen und Gesang.

Als eigentlicher Höhepunkt des Lebens galt dem Germanen Kampf und Streit, und die Wichtigkeit, welche die Musik für alles Kriegswerk gewann, wird nicht wenig zu ihrer hohen Einschätzung in seinen Augen beigetragen haben.

Viel erörtert ist der in des Tacitus „Germania" erwähnte Schlachtgesang der Deutschen, der barritus, ein auf Einschüchterung des Gegners gerichtetes, furchterweckendes Gebrüll in die hohlen Schilde. Es gibt viele Erklärungen für den Namen; bekanntlich haben die Göttinger Hainbündler des 18. Jahrhunderts ihn als „Bardendiet" zum geträumten Vorbild ihrer eignen Dichtart erhoben, doch ist man von dieser Etymologie längst wieder abgekommen. Auch eine zweite Erklärung, die auf den Bar als Teil des Stollens Bezug nahm, dürfte ebenso erledigt sein, wie die Deutung als „Bartgesang" — am meisten leuchtet die Anlehnung an altnordisch bardi = Schild ein, so daß barditus als „Schildweise" zu verstehen wäre[5]). Übrigens scheint es sich dabei doch nicht um ein ganz un-

[1]) Bruinier, a. a. O. S. 33.

[2]) Bäumker, Tonkunst in Deutschland S. 3.

[3]) Uhland, Schriften z. Gesch. der Dichtung und Sage III S. 17ff. S. 181ff.

[4]) G. Freytag, Bilder aus der deutschen Vergangenheit[2] I S. 159.

[5]) Neuerdings bestätigt durch eine nordische Quelle aus der Zeit des Harald hárfagr von Neckel in Ztschr. f. deutsches Altertum (1909) Bd. 51, S. 110ff.

organisiertes Geheul gehandelt zu haben, denn nach Ammianus Marcellinus (31, 6) freut sich im Jahre 377 ein römischer Offizier, wie schön die Römer (d. h. damals in römischem Sold stehende Germanen) vor der Schlacht den Barritus allmählich anschwellen lassen und sich daran ermutigen [1]). Tacitus selber spricht an andern Stellen von dem „Gesang" der heranrückenden Germanenkrieger, als hätte es sich dabei um Lieder, wohl auch kurze Spottverse, Parteirufe, Losungen gehandelt [2]): die unter Vitellius dienenden Deutschen stürmen unter herausforderndem wilden Gesang gegen Othos Scharen vor, im Thrakeraufstand dient die sugambrische Kohorte den Römern durch den wilden Gesang und Waffenlärm, mit dem sie den Feind erschreckt, im Bataverkrieg ertönt die deutsche Schlachtordnung vom Gesang der Männer und dem ululatus der Frauen. Nach Ammianus Marcellinus besangen die Westgoten, als sie 378 in Thrakien den Römern zur Schlacht gegenübertraten, den Ruhm der Vorfahren in „ungefügen Tönen", und noch die frühmittelhochdeutsche Kaiserchronik spricht von den „wicliet" der andringenden Bayern [3]). In einer Schilderung der Schlacht bei Pavia 1525 heißt es: „Daneben haben vier reisige Hauptleut an vier Orten der französischen Wacht Lärm geschlagen, mit Geschrei und Drommeten die Feind in Harnisch gebracht" [4]). Wie an Stelle des Schlachtgeschreis im Mittelalter die Kirleisen und Rufe der Kriegsleute aufkamen, wird später zu schildern sein. Auch bei der Siegesfeier war Gesang üblich: von den Batavern berichtet Tacitus, daß sie die Nacht nach dem Siege mit Gesang und Jubelgeschrei zubrachten, und Gregor d. Gr. bezeugt, daß die Langobarden im Jahre 579 bei einer Siegesfeier dem „Teufel" einen Ziegenkopf zum Opfer brachten, den sie mit einem „verabscheuungswürdigen" Liede umtanzten [5]).

Doch galt es nach der Schlacht vor allem die toten Helden würdig zu bestatten. Dann erhoben sich Trauergesänge (chlagisanc, charasanc, charaleich), wie es z. B. die im Beowulfliede geschilderten, angelsächsischen Zeremonien ausführlich belegen. Ebenso ritten beim Begräbnis Theoderichs 451, und zwei Jahre darauf bei demjenigen Attilas, Gothenhelden um

[1]) G. Freytag, Bilder I 138.

[2]) Noch heut heißt beim deutschen Heer ein Teil der wechselnden „Parole" das „Feldgeschrei".

[3]) Bruinier, Deutsches Volkslied [1] S. 28.

[4]) Adam Reißner, Historia der Herren von Frundsberg, Voigtl. Qu.-Schr. Bd. 66 S. 56.

[5]) Bruinier a. a. O. S. 32.

die Bahre und priesen die Taten der Heimgegangenen mit Gesang. Nicht immer jedoch ging es bei Todesfällen so ernsthaft zu; sei es, daß man sich nach uraltem Glauben vor den herumirrenden Seelen der Verstorbenen schützen wollte, sei es, daß man nach höherer Anschauung freudig den ehrenvollen Aufnahmetag des toten Helden in Walhall zu feiern gedachte: nach dem Zeugnis des Regino von Prüm veranstaltete man auf den Gräbern vielfach Trinkgelage, Bärenspiele, Maskeraden, Tänze unter Absingen „diabolischer" Lieder [1]). Am Anfang des 9. Jahrhunderts wendet sich die römische Synode unter Leo IV. gegen Teufelsgesänge bei gleichem Anlaß [2]), und der Beichtspiegel Burchards von Worms verurteilt, daß man bei christlicher Totenwache „teuflische Lieder singt, Tänze aufführt, die die Heiden vom Satan gelernt haben, trinkt und laut lacht" — einzig das Kyrieleison sei bei solcher Gelegenheit zu singen statthaft [3]). Anno 1272 tanzten die Appenzeller beim Begräbnis Abt Bertholds von St. Gallen auf dem ganzen Heimweg unter Absingen von Liedern [3]). E. de Coussemaker hörte noch 1840 in französisch Flandern die Mädchen, die vom Begräbnis einer Gespielin heimkehrten, das gestickte Bahrtuch unter erstaunlich rhythmischem Gesang eines alten Liedes in die Kirche zurücktragen (Erk-Böhme Nr. 1060, auch f. Kinderchor mit Klavier v. Arnold Mendelssohn bearbeitet):



Zweifellos fußen noch auf diesen Gebräuchen sowohl die üppigen Begräbnisschmausereien der heutigen Bauern wie die militärische Sitte,

[1]) Bäumker, Tonkunst in Deutschland S. 3.
[2]) Böhme, Geschichte des Tanzes I S. 10.
[3]) Bruinier, S. 34.

nach vollbrachtem Soldatenbegräbnis unter den Klängen eines möglichst fröhlichen Marsches heimzukehren.

Gegenüber dem Chorgesang spielt der Einzelgesang nach den alten Quellen eine bescheidenere Rolle. Dies ist aber doch wohl nur scheinbar der Fall, da das Sololied dem fremden Beobachter weniger aufgefallen sein wird, das bei tausend Gelegenheiten des inneren häuslichen Lebens und in zeugenloser Einsamkeit erklungen sein mag. Eine gelehrte Theorie, die das vierzeilig-vierhebige Strophenlied aus dem Priestergesang beim gottesdienstlichen Umschreiten des Altars entstanden sein lassen will, sieht denn auch im Priester den ersten Einzelsänger der Germanen, aus dessen liturgisch-mythologischem Vortrag sich ganz allmählich der Heldengesang des Epikers abgezweigt habe. Daß beim heidnischen Ritus ebensoviel gesungen worden ist wie im Zeitalter der Gregorianik, ist wohl schon aus dem altdeutschen Ausdruck „helfen singen" für „beten" ersichtlich[1]), und gottesdienstliche Chorlieder kommen als gart, gartsanc, gartleod in den althochdeutschen Glossen vor[2]). Es fragt sich aber doch sehr, ob die geschilderte Gestalt der Liedstrophe nicht viel innerlicheren, seelisch-rhythmischen Gesetzen entsprungen ist, als wieder so äußerlichem „Anlaß" eines vierkantigen Mauerblocks von 16 Schrittlängen Umfang! Auch die Glosse „vates" = „scof", die den germanischen Harfensänger bedeutet, meint mit dem „Seher" wohl nicht so sehr den „priesterlichen" Künder als den kunstgewandten Mann, der mehr Gesichte hat und diese besser auszusprechen weiß als der Durchschnittsmensch. Einzelsingen war jedermanns Sache im Volk, damit lullte die Mutter den Säugling in den Schlaf, damit schmückten die Kinder ihre Abzählspiele, damit fensterlte der Liebhaber, befragte das Mädchen sein Blumenorakel[3]), schritt der Wanderer durch den nächtlichen Wald, vertrieb sich der einsame Wachtposten und Köhler die Zeit und der Ruderer die Müdigkeit[4]) — wenn auch solch ein Lied fern von aller lyrisch-sentimentalen Abstraktion noch in der schlichten Lust am Gegenständlichen beharrt haben wird.

---

[1]) Fr. von Hausegger, Unsere deutschen Meister S. 220.

[2]) Mantuani, Musik in Wien I S. 17, nach Graff, Althochdeutscher Sprachschatz IV 250 (Ztschr. f. dtsch. Altertum V 336).

[3]) Ein karolingisches Kapitular von 789 verbietet den Nonnen das Singen von „wineliedern", d. h. Freundes- und Liebesliedern. Der Ausdruck, den die Glossen mit „saeculares cantilenae" oder „cantica rustica" übersetzen (R. von Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied um 1530 S. XII), begegnet noch bei Neithart v. Reuenthal.

[4]) „scefsanc, scipleod" bei Graff, Ahd. Sprachschatz II 200, VI 253.

Ältesten Sologesang haben wir in den geheimnisvoll gesummten Zauberliedern und Runensprüchen der althochdeutschen Zeit, die teils noch rein heidnische Gestalt, teils nur leichte christliche Übertünchung aufweisen. Die Melodien fehlen zwar, doch ergeben sie sich aus der Sprachmelodik dem Dur-Denkenden von selbst. Als Rhythmus zeigt sich ausnahmslos das germanische Grundschema der vierhebigen Zeile, das je nach Mangel oder Überfluß an Senkungen zu polymetrischer Dehnung oder Verkürzung der Einzelsilbe führt. Mag die Zeile durchschnittlich in der Tonhöhe der Quinte (Reperkussionston im altchristlichen „akzentischen“ Gesang) rezitiert worden sein, so könnte der Ton bei halbem Abschluß (Komma) auf die Terz, bei vollem Sinnende (Punkt) auf den Grundton gesunken sein, während die unbetonten Auftakte je nach Gewicht und Klangfarbe die übrigen Tonstufen berührt haben mögen. Man vergleiche:

1. Merseburger Zauberspruch

Ei - ris sâ - zun i - di - si, sâ - zun he - ra duo - der.

su - ma hapt hep - ti - dun su - ma he - ri le - zi - dun usw.

2. Merseburger Zauberspruch

Phol en - de Uuo - dan vuo - run zi hol - za

dû uuart de - mo Bal - de - res vo - lon sîn vuoz bi - ren - kit.

thû bi - guo - len Sinth - gunt, Sun - na e - ra sui - ster,
thû bi - guo - len Frî - ja, Vol - la e - ra sui - ster,
thû bi - guo - len Uuo - dan, sô hê uuo - la con - da:

sô - se bên - ren - ki sô - se li - di - ren - ki: bên zi bê - na,
sô - se bluot - ren - ki

bluot zi bluo - da, lid zi gi - li - din, sô - se ge - lî - mi - da sîn.

Züricher Milchsegen

Wo - la, wiht, taz tu weizt, taz tu wiht hei - zist
taz tûne weizt noh ne chanst che - den chuo - spin - ci.

Weingartner Reisesegen

Ic dir nâch si - he, ic dir nâch sen - di mit mî - nen funf
fin - gi - rin fun - vi un - di funf - zic en - gi - li.
got mit gi - sun - di heim dich gi - sen - di
of - fin si dir diz si - gi - dor, sa - mi si dir diz sel - gi - dor b'-
slo - zin si dir diz wâ - gi - dor, sa - mi si dir diz wâ - fin - dor.

Bemerkenswert ist bei diesen Formen der über ein bloßes Symmetriegefühl deutlich hinausgehende Parallelismus gleichrhythmisierter Zeilen, denen wohl auch gleiche Melodie zugehört hat. Vielleicht kündigt sich darin bereits jene Melodiegleichheit zusammengehöriger Zwillings- und Drillingszeilen an, die im 9. Jahrhundert als Hauptformprinzip der frühen Sequenz auftritt und später ein Hauptfüllsel zeilenreicher Leiche bildet. Über das Blickfeld dieser Zeilenmetrik hinaus scheinen die heidnischen Zauberlieder aber noch kein größeres Formgesetz anzuerkennen. Wieviel Zeilen die wirklichen Strophenlieder jener Zeit meist gehabt haben mögen, entzieht sich unserem Wissen. Vielleicht verbirgt sich manches germanische Liedschema in der altkirchlichen Hymnodik, soweit diese nicht von antiken und syrischen Vorbildern bestimmt worden ist.

Übrigens hat sich der neue Typ beliebig zahlreich aneinandergeketteter Zeilen-(Reim-)Paare in Volks- und Kinderliedern bis heute erhalten, denn rhythmisch waltet noch genau das gleiche Prinzip, wenn etwa die Koblenzer Knaben zweier Stadtteile beim Kampfspiel von Winters Einzug widereinander singen[1]):

[1]) Fehrle a. a. O. S. 3.

Hei - li - ger Sankt Mer - te mit de - ne sie - be Ger - te, mit
de - nen sie - be Ru - te, die Nas, die soll blu - te, das
Blut läuft ü - bers Bäk - kers Haus, hol dir ei - nen Weck her - aus,
mir ei - ne, dir ei - ne, an - ne - re Kin - der gar kei - ne.

Oder man denke an den Ammenrein vom „Schluck" auf und ich."

Wenn dieses einzige Gesetz zwei Zeilen weniger oder vier mehr hätte, würde das kaum etwas ausmachen.

Größere Ansprüche erhob der Einzelgesang im Freundeskreise, denn hier wollte der betreffende Sänger ja nicht nur dem Unterhaltungszweck dienen, sondern sich selbst zugleich im Wettbewerb als kunstverständig beweisen. Das Loblied auf den Helden und die Götter war von vornherein nicht so sehr chorgemäß als vielmehr zum Einzelvortrag geeignet, wobei der Kreis der Festgenossen dankbar lauschte. Bei Tische in der Methhalle wanderte die Harfe von Hand zu Hand, so schildert es die Germania des Tacitus, und jeder Recke singt, was er weiß — wir stehen damit gewissermaßen erst in einem vorhomerischen Entwicklungsstande, wo man den berufsmäßigen Heldensänger noch nicht kennt. Gegenstand der Lieder ist der Ruhm Armins (Tacitus, Annalen) oder die Abstammung des Volkes von Tuisko und Mannus („Germania"); wir hören von genealogischen Liedern der Langobarden[1]), nach Jordanes befanden sich bei den Gothen Lieder über ihre Stammessage im Umlauf, nach Paulus Diakonus waren noch zu seiner Zeit, also um 780, bei den Bayern und Sachsen Lieder über Alboin verbreitet.

Auch Venantius Fortunatus, der zu Beginn des 7. Jahrhunderts auf einer Reise unter die Bayern Herzog Weise verschlagen wird, kennt keine Berufssänger bei ihnen, sondern berichtet nur, sie hätten zum Klang der Harfe barbarische „leodos" gesungen und dazu aus Ahornbechern Bier getrunken. Als antik gebildeter Poet spottet er über jene Gegend „wo rohes Heulen so viel Gewinn brachte als Singen, Gänseschnattern dem Schwanengesang gleich galt, so daß ich unter ihnen

[1]) Wattenbach, Deutsche Gesch.-Quellen [1] 1866 S. 113.

nicht als ein Dichter der Musen (musicus), sondern der Mäuse (muricus) nicht sang, sondern wisperte". Auch andere südländische Gewährsmänner schelten über das wilde Singen unserer Altvordern, Kaiser Julian vergleicht es dem Gekrächz wilder Vögel, Ammianus nennt es „Zischen" und Johannes Diakonus (9. Jahrhundert) verhöhnt es gar als „Herabpoltern eines Lastwagens vom hohen Berge".

Venantius Fortunatus nennt das beliebte Saiteninstrument bereits mit dem germanischen Namen: singe der Römer zur fides, der Grieche achilliaca, der Brite zur chrotta, so benutze der „Barbarus" die arpa. „Harfen" heißt „mit den Fingern zupfen", geht also auf das Anreißen der Saiten. Wie das Instrument zu jener Zeit ausgesehn, läßt sich an dem „Lupfenberger Fund" erkennen, einer handlichen Harfe aus einem Alemannengrab des 4.—7. Jahrhunderts[1]): aus einem länglichen Resonanzkörper ohne Öffnung wachsen elegant zwei Rahmenflügel ohne Absatz heraus, oben durch ein Querholz verbunden, das sechs Saitenwirbel trägt. Von hier aus laufen die Saiten über einen Steg auf der Mitte des Klangkörpers zu einem knopfförmigen Saitenhalter an der Zarge zusammen. Über die Stimmung lassen sich nur auf Grund des im vorigen Kapitel Gesagten unsichere Vermutungen äußern. Die Mitwirkung des Instruments beim Gesang wird sich in sehr bescheidenen Grenzen gehalten haben: kurze melodische oder akkordische Vor-, Zwischen- und Nachspiele zur Ausfüllung der Atempausen und Nachprüfung der Gesangstonhöhe werden das Höchstmaß des auf solchem Tonwerkzeug Möglichen in sich begreifen. Von einer programmatischen Ausdeutung oder auch nur harmonischen Begleitung des Gesangs kann nicht wohl die Rede sein.

Harfenspiel gehörte bei den Germanen zum selbstverständlichen Bestandteil königlicher Erziehung. Als der Vandalenkönig Gelimer von den Oströmern hoffnungslos eingeschlossen wird, bittet er die Belagerer um ein Brot für seinen Hunger, einen Schwamm für seine Tränen und eine Harfe, um sein Unglück zu besingen. Ein angelsächsischer König, der, wie die Legende erzählt, verkleidet nach Rom zieht, verrät beinahe seine wahre Abkunft durch sein meisterhaftes Harfenspiel. Nach der Sage vermochte der Dänenkönig Holther durch sein Harfenspiel alle menschlichen Leidenschaften zu entfesseln; man denke auch an die Rolle des königlichen Harfners Horand im Kudrunliede. König Rother spielt vor der Abfahrt seiner Brautbewerber drei rein instrumentale Leiche;

[1]) Jetzt im Berliner Museum für Völkerkunde, Abb. bei Pastor a. a. O. S. 85.

wo sie diese in der Not vernehmen, sollen sie seiner Hilfe sicher sein (vgl. Blondels Lied, das zur Auffindung des gefangenen Richard Löwenherz geführt haben soll). Rührend ist die Szene, wie Rother, während die unglücklichen Gesandten zum erstenmal wieder essen, hinter einem Vorhang die drei Leiche harft. So nimmt das wortlose Instrumentallied treffend den Charakter eines geheimen Erkennungszeichens, einer verabredeten Losung an. Das wird ein beliebtes Märchenmotiv: ein Mönch hatte die Burg auf dem Singersberg verflucht, sie sollte nicht eher wieder sichtbar werden, als bis jemand eine ganz bestimmte Melodie spiele — nach langer Zeit blies sie nichtsahnend ein Schäfer auf der Schalmei[1]). In schwedischen und deutschen Volksliedern werden durch Harfenspiel Gefangene aus zauberischem Bann befreit. Das Instrument Verstorbener wird in hohen Ehren gehalten; als Ruodlieb bei Freunden eine Harfe verlangt, überreicht sie ihm die Hausfrau mit den Worten[2]):

„Dies ist die Harfe," so sprach sie, „so köstlich wie keine sonst sein wird,
drauf, solange er lebte, mein Hausherr symphoniierte,
bei deren Klange mein Herz in heißer Liebe dahinschmilzt,
die mir keiner berührt hat, seitdem er sein Leben geendet;
drauf, wenn Ihr mögt, euch die Rhythmen zu modulieren erlaubt sei."

Die Entstehung eines Standes berufsmäßiger Harfenspieler bei den Germanen läßt sich m. E. am zwanglosesten so vorstellen, daß der musikalisch am höchsten Begabte unter den Tischgenossen des Häuptlings den Unterricht der Königskinder in dieser Kunst übernommen haben wird, infolge seines Könnens und seiner Liedkenntnis unmerklich zur Autorität in Zweifelsfällen, zur Berühmtheit beim Vergleich trefflicher Sänger aufrückte und sich so allmählich vom Kunstliebhaber zum Berufskünstler gewandelt hat. Man vergleiche, wie ein solcher sozialer Vorgang sich bei den Naturvölkern verfolgen läßt. So heißt es z. B. von den Columbia-Indianern Nordamerikas[3]):

„Auch der Gesang ist unter strenge Ordnung und Leitung gebracht. Einige Reihen der Sänger, die aus den jungen Männern vor und nach fünfundzwanzig bestehen, schauen mit dem Antlitz dem Feuer, andere der Vorderwand des Festhauses zu. In ihrer Mitte sitzt der Sangmeister mit seinen zwei Gehilfen. Seine Pflicht ist es, neue Gesänge

[1]) Fr. von Hausegger in Fritzschs Wochenblatt 1874 S. 43.
[2]) Der lateinische Wortlaut bei Mantuani, Musik in Wien I 27.
[3]) Kurt Breysig, Die Völker ewiger Urzeit I (1907) S. 312 f.

zu setzen, neue Worte zu alten Weisen zu dichten, schnell die neuen Gesänge des Neulings (im geheimen Männerbund) zu lernen, mit denen dieser aus dem Walde zurückkehrt, um sie den Sängern einzuüben. Er gibt das Zeichen für jeden Wechsel im Schrittmaß des Singens oder Tanzens, und er stimmt an. Seine Gesellen rufen die Worte für jeden Vers aus." Solch Vortänzer und Vorsänger mag auch der Skôp zunächst innerhalb der germanischen Dorf- und Markgemeinschaft gewesen sein. Jedes indogermanische Volk hat auf einer gewissen Kulturstufe einen solchen hochgeehrten Epiker im Gegensatz zum späteren, rechtsbeschränkten Schmarotzer-Mimus besessen[1]: der griechische „Aöde", der keltische „bard", der deutsche „liodslaho", der angelsächsische "skôp", der nordische „skald" und „thulir", der slavische „guslar" sind Brüder gleichen Bluts gewesen. Der Versuch, auf deutschem Boden allein bei den Gothen die Entstehungsmöglichkeit für solchen Heldensänger von Fach darzutun[2], wirkt nicht überzeugend.

Die Eigenart dieses Standes tritt besonders klar in angelsächsischen Quellen hervor: Der Sänger ist eine geheiligte Person, darf das feindliche Lager betreten und besitzt eine Art Freibrief überallhin, weshalb ihm mit Vorliebe schwierige Botschaften anvertraut werden; denn er ist göttlicher Abstammung, und Wotan der Sturmsänger und Wandrer ist sein Schutzpatron. Von solcher Botenfahrt erzählt ein kleines angelsächsisches Gedicht, dessen überlieferte Fassung zwar erst dem 6. Jahrhundert angehören mag, nach dem Inhalt, zumal seinen geographischen Angaben[3], aber bereits vor der Eroberung Englands durch Hengist und Horsa, also noch diesseits des Kanals, entstanden sein muß. Der Skôp Widsith (= „weite Reise") zieht mit seinem Genossen Schillinc von Eadgils Halle, die etwa an der Ems- oder Jademündung gelegen haben mag, südwärts nach Italien, um seinem Volk den Frieden des Gothenkaisers Ermanarich zu gewinnen. Er erzählt[4]: „So durchreiste ich viele fremde Länder über den Erdengrund. Des Guten und Bösen versuchte ich da, von den Verwandten entfernt, von den Blutsfreunden fern. Ich zog weithin. Deshalb vermag ich zu singen und zu sagen, Geschichte zu erzählen von der Menge in der Methhalle, wie mir die Edlen mit Reichtum förderlich waren. Mit Thüringen ich war und

[1] Köhler, Über den Stand berufsmäßiger Sänger usw. (Germania Bd. XV.)

[2] Z. B. Bruinier [1] S. 57—65.

[3] Als Quelle für die Siedlungsverhältnisse seeanwohnender altdeutscher Stämme bei Konrad Müller, Germanische Meeresherrschaft (1913).

[4] Übersetzung von Heinrich Leo (1838).

mit Throwenden und mit Burgunden, da erhielt ich einen Ring, da gab mir Gunther erfreuendes Geschenk zum Lohn des Sanges — das war kein fauler König ... Und ich war mit Eormanric in aller Weise, da mir der Gothenkönig mit Gute nützlich war, der mir den Ring gab, der Fürst der Burgmänner, an welchem waren sechshundert Schmeiden Goldes an gezähltem Gelde. Den gab ich Eadgil zu eigen, meinem Schutzherrn, als ich heimkam — zum Lohne dessen, daß er mir Land gab, meines Vaters Gut, der Herr der Myrgingen. Und Ealdhild mir da einen andern gab, die Königin des Gefolges, die Tochter Eadvyns; ihr Lob reichte durch viele Länder, wenn ich im Sang verkünden sollte, wo ich unter dem Himmel die glücklichste wüßte, die goldgeschmückte Frau, in der Gaben Verwaltung ... Wenn wir beide aber, ich und Schilline, in geordneter Rede für unsern Siegkönig Gesang erhoben, laut zu der Harfe der Ton modulierte, denn viele Männer, im Herzen stolze, mit Worten sprachen, die's wohl verstanden, daß sie niemals einen reicheren Gesang vernommen."

Da haben wir ein deutliches Muster dessen, was die alten Epiker sangen — Klĕa andrôn (Homer) = „Ruhm der Männer". Ursprünglich Reise-, Schlacht- oder Anekdotenbericht, wird solche Erzählung bei späterer Wiederholung durch andere zum Botenlied geprägt — wir können diese Dichtungsform in reichem Strom von der Einleitungsformel des Wessobrunner Gebets bis zu E. M. Arndts „Lied von der Leipziger Schlacht" verfolgen. Zusätze, typische Ausschmückungen, Sagenmotive schießen von allen Seiten auf diesen Kristallisationskern zu, bis das Epos vor uns steht. Freilich — wieweit ist dieses noch als Musiktext zu rechnen? Bevor Otfried den Versuch wagte, epischen Inhalt in vierzeilig endreimende Liedstrophen zu gießen, die bei den Franken wohl als lyrische Form gebräuchlich waren, ist das Epos der Germanen mit seinen stabreimenden Langzeilen ebensowenig strophisch eingeteilt wie die gewaltige Abfolge homerischer Hexameter in Ilias und Odyssee. Der Vortrag solcher „Gesänge" durfte höchstens insofern als „gesungen" gelten, als es in einer feierlich gehobenen Sprechweise, einem sprachmelodischen Rezitativ geschehen sein mag. Sich etwa die Gibichungensage in tausendmal wiederholter, ausgeprägt konzentischer Zeilenmelodie gesungen vorzustellen, ist nicht gut möglich, der Eindruck wäre von lähmender Einförmigkeit gewesen. Von der Seite der Metrik her kommt E. Sievers[1]) gleichfalls zu dem Ergebnis, daß die erhaltenen

[1]) Altgermanische Metrik (Halle 1893) S. 172—213 u. a. O.

Reste *stabreimender*, germanischer Epen (altnord., altsächs., angelsächs., ahd.) — vielleicht mit einziger Ausnahme der im Nordischen volkstümlichen ljodshattr-Strophen — nicht mehr konzentisch gesungen, sondern nur noch rezitativisch intoniert, d. h. in dem der Prosa nahestehenden Sprechtakt vorgetragen worden sind. Das ursprünglich starke musikalische Element ist in diesem Stadium der Epik gewissermaßen auf die Schwundstufe herabgedrückt. Folgende vorgeschichtliche Entwicklung hält der Gewährsmann für wahrscheinlich: Das Sanskrit besitzt in dem epischen Versmaß gāyatrī eine Strophe von acht Silben, die in zwei Halbzeilen von insgesamt 2 + 2 oder 1 + 3 oder 3 + 1 *Padas* (Versfüßen) zerfällt. Daraus ergeben sich die Schwergewichtsgrundformen:

und einige weitere durch Unterscheidung dreier Akzentstärken.

Im urgermanischen Epos, das in vorliterarischer Zeit zweifellos gesungen worden ist, entfalteten sich innerhalb dieser Hauptschemata zahlreiche rhythmische Unterarten dadurch, daß infolge des Wandels der Sprache unbetonte Zwischensilben ausfielen, sodaß Hebungen in polymetrischer Dehnung unmittelbar nebeneinander traten. Z. B. altgermanisch:

*wī-sa-fà-staz wór-da-miz

wird zu angelsächsisch Gesungenem:

wīs-faèst wór-dùm

Sobald diese im Gesangstakt mögliche Silbendehnung dem Sprechtakt unterworfen wird, gehen die Hebungen auf ihre natürliche Silbendauer zurück, und aus der musikalischen Vierhebigkeit wird der prosaische Dreiheber:

wīs-faèst wór - dum

So kommt in den stabreimenden Epen die kaum übersehbare Zahl metrisch verschiedener Ganz- und Halbzeilentypen zustande, die sich keiner musikalischen Ordnung fügen wollen. Sobald jedoch der Reimvers, der in der Lyrik seit Urzeiten gelebt haben mag, in der Epik den Alliterationsvers ablöst (Otfrieds Krist, das Muspilli usw.), tritt die Vierhebigkeit und damit die musikalische Metrik, also wohl auch die Gesangsausführung, wieder in ihre Rechte.

Des Sängers Harfe heißt bei den Angelsachsen in schöner Umschreibung „gleodbeam" = „Freudenholz"; ihr Zusammenwirken mit der Rezitation schildert z. B. das Beówulflied, doch ist hier an Stelle der Tuisko-Mythe als epischer Stoff bereits die biblische Schöpfungsgeschichte getreten: „In der Halle war Harfenklang, des Sängers lautes Singen. Es sagte der Kundige der Menschen Ursprung in alten Zeiten, wie der Allmächtige die Erde schuf."

„Lied" ist vor der mittelhochdeutschen Zeit bei den Germanen alles, was klingt, nicht nur Gesang und Gesangstext[1]). Ulfilas übersetzt das rein instrumentale psallein der Bibel mit „liupon", ebenso sagt Notker der Deutsche für das textlose jubilare „liodon", in althochdeutschen Glossen heißt der Sänger „liudari", während der Beówulf den Begriff „Lied" sogar einmal für „Hornsignal" gebraucht[2]). Ähnlich vielseitig ist der frühe Wortgebrauch für „Leich", das erstmals in gothisch laikan = „spielen", „hüpfen" und laiks = „Spiel" auftritt. In althochdeutschen Glossen wird „leich" als modus (also Weise, Melodie, Tanzweise) erklärt, Notker unterscheidet in seiner Erzählung von Orpheus zwischen „saitleich" und „sangleich", also Instrumental- und Vokalstück. Auch noch im Nibelungenlied scheint der Begriff nicht nur wie später zu Minnesingerzeiten die durchkomponierte Abfolge ungleicher Strophen, sondern zugleich das strenge Strophenlied umfaßt zu haben. Von Volker sagen die Heunen (Str. 1939): „sîn leiche lûtent übele" und Gunther preist sein Fechten (Str. 1944): „sîn leiche hellent durh helm unt durh rant".

Man beachte, daß in den angeführten Stellen aus „Widsith" der Sänger im Besitz ererbten Landgutes, also ein freier Mann ist, der mit Königen als Edelmann zu verkehren pflegt. Diese hohe, gesellschaftliche Stellung tritt allenthalben hervor; sein Platz in der Halle ist auf

[1]) Grimm, Deutsches Wörterbuch unter „Lied".

[2]) Schubigers Ableitung von den laudes des Kirchengesangs (Sängerschule von St Gallen S. 32) ist danach kaum haltbar.

den Stufen des Hochsitzes, dem König näher als die übrigen Mannen. Wie die Priesterkaste, so zeigt auch der Sängerstand in Germanien niemals die reifere Entwicklung Galliens, wo die Barden in bestimmte Klassen eingeteilt waren, wo nach dem Gesetz kein Unfreier Schmied, Gelehrter oder Barde werden durfte[1]) usw. Welch hohe Wertschätzung aber auch dem Epiker in Mitteldeutschland bezeugt wurde, lehrt im 7. Jahrhundert die Lex Anglorum et Verinorum, hoc est Thuringorum mit der Bestimmung: „Wer einem Harfner, der mit dem Fingerring zu harfen versteht, die Hand durchbohrt, zahlt dafür eine um ein Viertel[2]) höhere Buße als für einen andern Mann gleichen Standes" — wobei gleicher Stand die Klasse des Freien bedeutet; denn gegenüber einem neueren Deutungsversuch, als ziele das auf einen Spieler ohne Plektrum, ist nicht einzusehen, warum die Zuhilfenahme des Dorns den Spieler so viel wertvoller machen oder ihn die Verwundung schwerer empfinden lassen sollte als den Spieler mit bloßer Hand.

Was der Harfner bei einem Fest zu spielen und zu singen pflegte, wird durch eine nordische Quelle bedeutsam beleuchtet[3]): In der Herrand-Bose-Saga spielt des Ostgothenprinzen Herrand als Spielmann verkleideter Milchbruder Bose bei einem königlichen Hochzeitsgelage nacheinander: Gjur-slac (Riesengesang)[4]), dramba-slac (stolzen Ton) und Hjeranda-hljod (Horantlied, Meerfrauenlied). Nachdem auf Odin ein Trunk ausgebracht ist, entnimmt der Sänger dem Bauch der Harfe ein Paar weiße Handschuhe — man erinnere sich der Handschuhe in der Erzählung des Irving von St. Blasien! — und zieht sie als Zeichen besonderer Feierlichkeit an, um so den „Falka-feykir" (den Tanz der gefalteten Kopfbinden, einen priesterlichen Festritus?) zu spielen. Schließlich stehen alle zum Klange des „Ramm-slac" auf, selbst König und Brautpaar, um zu springen und zu tanzen. Bemerkenswert ist, daß die Harfe für jedes der Instrumentalstücke seine besondere Stimmung erhielt.

Attila pflegte sich mit einem fast ganz germanischen Hofstaat zu umgeben, und so scheint die Erzählung des Byzantiners Priscus von seinem Besuch bei ihm in Ungarn ungefähr gothische Verhältnisse wider-

---

[1]) Ch. de la Borde, Essai sur les Bardes, 1830.

[2]) Fast alle Autoren übersetzen falsch „vierfach höhere Buße".

[3]) Böhme, Geschichte des Tanzes I S. 11.

[4]) O. Fleischer (Sbde. J. M.-G. I, 1 ff.) bringt damit ein noch erhaltenes Lied in Zusammenhang, unter dessen Gesang in Flandern der Roland, eine Riesenpuppe, durch die Stadt geführt wird.

zuspiegeln: „Als es Abend wurde, zündete man die Fackeln an, und zwei Barbaren, welche dem Attila gegenübertraten, sagten verfaßte Lieder her, worin sie seine Siege und Kriegstugenden besangen. Auf die Sänger schauten die Gäste, die einen freuten sich über die Gedichte, die andern gedachten an ihre Kämpfe und wurden begeistert, manche aber weinten, denen durch die Zeit der Leib kraftlos geworden und der wilde Mut zur Ruhe gezwungen war." Danach produzierte sich noch ein Narr.

Aus einem Brief des Sidonius Appollinaris wissen wir, daß der Westgothenkönig Theoderich eine Tafelmusik, bestehend aus Gesang und Saitenspiel, besaß und „allein an jenem Saitenspiel Gefallen fand, bei dem die Geschicklichkeit des Spielenden sowie Gesang Herz und Ohren erfreuen"[1]). Der Frankenkönig Chlodwig erbat nach seinem Siege bei Zülpich einen „Kitharöden" von Theoderich, den dieser auch schickte mit der Bitte, den Gefangenen Milde angedeihen zu lassen. Hierher gehört weiter die von Saxo Grammaticus erzählte, packende Geschichte, wie König Knuth von Dänemark über die Heide reitet; der ihn begleitende, wegkundige Sänger Siewart weiß, daß Mörder seinen Herrn erwarten, doch ein Eid zwingt ihn zu schweigen. Da singt er dreimal das „wunderschöne" Lied, wie die Burgunden durch hunnischen Verrat ums Leben gekommen — der König aber versteht die Warnung nicht und erleidet mit seinem Sänger vereint den Tod.

Da aus dem heutigen Süddeutschland ausdrückliche Berichte über diese Art von höfischen Sängern fehlen, ist vielfach behauptet worden, nur der Norden habe sie besessen. Das aber wäre unwahrscheinlich und hieße nach dem Satz verfahren Quod non in actis, non est in mundo. Ich glaube sogar den strikten Gegenbeweis in der Gestalt Volkers von Alzei sehen zu dürfen.

Die heutige Form des Nibelungenliedes ist eine verhältnismäßig späte Überarbeitung aus Österreich; durch ganz Deutschland verbreitete Volksgesänge ursprünglich rheinischer Herkunft liegen zugrunde. Daß Volker nicht späte Zutat sein kann, ist aus seiner besonders liebevoll gezeichneten, durchaus originellen Rolle wahrscheinlich, zumal wenn man bedenkt, daß er neben Hagen von Tronje der einzige ist, dessen kleine Geburtsstadt genannt wird — er muß also schon aus dem rheinischen Guntherliede in die österreichische Umdichtung übernommen sein. Ihn als Abbild der dilettierenden, ritterlichen Minnesinger des

[1]) Bäumker a. a. O. S. 4.

13. Jahrhunderts anzusehen, geht keineswegs an; er ist von ganz anderem Geblüt als diese erst in der jüngsten Periode der Nibelungenbearbeitungen zur Mode gewordenen Troubadoure, die übrigens höchst selten selber fiedelten, sondern sich zum Gesange meistens von einem Gehilfen begleiten ließen. Volker nimmt eine ganz feste Stellung innerhalb des burgundischen Hofstaates ein, er rangiert hinter Hagen dem Majordomus und vor Dankwart dem Truchseß sowie Rumolt dem Küchenmeister. Genau wie Widsith besitzt er eigenen Grund und Boden, und bei der Ausfahrt nach Heunenland zieht er freiwillig, begleitet von dreißig Gefolgsmannen, mit. Zu den Spielleuten Etzels steht er in vollem, sozialem Gegensatz — schon die Namen Werbelin und Swemmelin weisen in ihrer Diminutivform auf Mimen hin, jedenfalls scheint sie der Redaktor des 12. und 13. Jahrhunderts als solche aufgefaßt zu haben. Auch das gelegentliche Beiwort „stolzer" Swemmelin widerspricht dem nicht, denn noch der ärmlichste Histrione des Mittelalters nannte sich „frech", „hübsch" oder „stolz". Sie haben auch nur, wie später die patronisierten Vaganten, freies Geleit durch die Zugehörigkeit zu Etzel — „man forhte irs heren zorn", — sie empfangen „neu Gewand" und nehmen bescheiden die Befehle ihres Brotherrn entgegen. „Swemmelin" — der Name deutet auf den bekannten Vagantendurst; wie anders lautet „Volk-hehr"!

Schon Uhland macht auf Volkers merkwürdige Doppelstellung als heldenhafter und berufsmäßiger Sänger aufmerksam; Scherer bemerkt in seiner Literaturgeschichte, die Verbindung von Schwert- und Fiedelkunst sei wohl ursprünglich komisch gemeint gewesen. Gewiß werden mancherlei humorvolle Vergleiche zwischen dem Schwert und dem Fiedelbogen gewonnen, aber den grimmen Witz gegen Ende hat Volker mit Hagen und Hildebrand gemein. Hinter dem Sagenstoff stehen bekanntlich historische Gestalten — Dietrich von Bern ist Theoderich, Kriemhild und Brunhild das Paar der streitenden Frankenköniginnen Fredegunde und Hildegunde[1]), Gunther jener Burgundenkönig Gundicarius, der 437 gegen die Hunnen gefallen ist. Und nun lösen sich alle Schwierigkeiten, wenn man Volker von Alzei ebenfalls als eine geschichtlich existierende Persönlichkeit, nämlich als den hochgeehrten Harfenschläger, den epischen Liedersänger dieses historischen Burgunderkönigs ansieht, so gut wie Hagen von Tronje sein Hausmaier gewesen sein mag. Aus Botenliedern ist die „Nibelungennot" entstanden, die Heldensänger haben

[1]) Erstere auch mit Etzels letzter Frau, der Burgundin Ildiko, zusammenfließend.

sie bewahrt, und es ist nicht verwunderlich, daß diese die Gestalt ihres Kollegen mit besonderem Glanz und besonderer Liebe ausgemalt haben. Als etwa in karolingischer Zeit die heidnischen Epiker ausstarben, traten die Mimen, die fahrenden Spielleute, an ihre Stelle, und um 1100 sangen die Blinden auf der Straße Volkslieder von Siegfried und Kriemhild. Der „liudari" Volker mußte die altheilige Harfe mit der Fiedel vertauschen, die rund seit dem Jahre 900 das Abendland erobert — vorher kannte Europa den Bogen noch nicht — und seine hohe soziale Stellung wird nicht mehr verstanden. Mancher Zug vom Mimus der ottonischen und staufischen Zeit mischt sich unversehens in sein Bild, jüngste Eindrücke von provençalischem Troubadourwesen mögen mit unterlaufen sein, und so schichtet sich Altes und Neues zu einer durchaus individuellen Gestalt. Den Hörern des beginnenden 13. Jahrhunderts, die nur mehr den rechtsbeschränkten ioculator kannten, muß der Dichter das ausdrücklich erklären: „Wer der Volker wäre, will ich Euch wissen lan: er war ein edler Herre, ihm war auch untertan viel der guten Recken im Burgundenland. Weil er fiedeln konnte, war er der Spielmann genannt." Diese Gestalt der Dichtung mag dann weit mehr auf den eben zur Entwicklung kommenden Typ deutscher Minnesänger eingewirkt haben als umgekehrt. Auch die Bürger der Stadt Alzei erinnerten sich gern ihres berühmten Sohnes und führten 1276 die Fiedel als Wappenbild, später den pfälzischen Löwen mit der Geige in den Pranken, weshalb sie spottweise die Fiedler genannt wurden[1]).

So möchte ich auch für Mittel- und Süddeutschland die Existenz des Epikers annehmen und verweise auf G. Freytags Roman „Ingo", wo die lebenswahre Gestalt des thüringischen Sängers „Volkmar" feinsinnig auf den homerischen Rhapsoden Demodokus anspielt.

Es ist schon angedeutet worden, welche Elemente das Ende des Harfnerstandes beschleunigen mußten: das Christentum und mit ihm verbündet ein Erbteil der antiken Welt — der Mimus. Die Kirche sah nicht mit Unrecht in den nationalen Heldensängern Hauptstützen heidnischen Widerstandes und bezeichnete ihre Lieder als Teufelswerk. Es ist kein Zufall, daß jene Volksliedersammlung Karls des Großen, welche die Reste deutscher Epik zu retten suchte, bereits unter der Regierung des frömmelnden Ludwig auf Nimmerwiedersehen verschwand.

In planvoller Arbeit wußte die Kirche die technischen Mittel des Heldengesangs ihren eigenen Zwecken nutzbar zu machen: der altsächsische

[1]) L. Uhland in Pfeifers Germania VI, 325.

Heliand und das elsässische Krist-Gedicht Otfrieds von Weißenburg zeigen gleichermaßen, wie man Jesus zum milden Heerkönig, Petrus zu seinem Waffenmeister, die Apostel zu seinen reisigen Degen gestaltete und die Nachfolge Christi zur germanischen Lehnstreue umprägte. Otfried bezeugt in der Vorrede zu seiner Evangelienharmonie ausdrücklich, daß sein Gedicht den laicorum cantus obscoenus verdrängen wollte. Großzügig über ihre Privatstreitigkeiten mit dem frivolen Völkchen der Mimi hinwegsehend, übertrug die Kirche diesen den Vortrag schöner Heiligenlegenden, und es ist kein Wunder, wenn der geschmeidige, witzige Abkömmling einer überreifen Kultur, der versunkenen Antike, dankbarere Zuhörer fand, als der strenge Verfechter der Heimattreue, der sich grollend zurückzog[1]). Dem Germanen waren zwar die gesinnungs- und heimatlosen Parasiten verächtlich (so sprach sich schon ein Gothenherold höhnisch über die byzantinischen Mimen aus), aber bereits in den Heerlagern der Vandalen waren nach Zeugnissen des Jordanes und Procop ihre Zirkuskünste und frechen Couplets beliebt; überall folgten sie dem Vordringen der Kirche in Germanien mit der Zähigkeit des Sperlings und der Brennessel. Es mag ein stiller, zäher Kampf zwischen ihnen und den nationalen Epikern stattgefunden haben, wenngleich darüber kaum eine Kunde zu uns gelangt ist. Alter germanischer Widerspruch gegen den mit den Mimen verbündeten Mönchsgesang klingt wohl in späterer Zeit noch gelegentlich an, wenn z. B. im Kudrunlied der Gesang Horants gepriesen wird, es dagegen verächtlich heißt[2]):

„sich unmârte in den koeren dâvon der pfaffen sanc."

Walther von der Vogelweide, Ornithoparch und Luther zeugten gleichfalls wider das „Mönchsgeschrei" und für die „unmenschliche Verachtung des gregorianischen Gesanges" in weiten Kreisen der Laien. Hampes[3]) Vorstellung jedoch, als hätten manche der alten Heldensänger widerstrebend selbst den Beruf des Mimus ergriffen, hat wenig innere Wahrscheinlichkeit für sich. Ebenso ist seit den Forschungen Reichs, v. Winterfelds usw., die ältere Anschauung Grimms u. a.[4]) unhaltbar geworden, als seien die Mimen selbst herabgekommene Enkel der alten Epiker. Nur ein vereinzeltes Zeugnis (die Vita S. Ludgeri aus dem

[1]) H. Reich, Der Mimus I (Berlin 1903). P. von Winterfeld, Hroswithas literarische Stellung (Archiv für neuere Sprachen und Literatur Band 114).

[2]) Herausgegeben von Martin, Strophe 390 Vers 2.

[3]) Hampe, Die fahrenden Leute (Monogr. z. Kulturgesch. 1905).

[4]) Z. B. auch Bruinier a. a. O.

Anfang des 9. Jahrhunderts) berichtet aus Friesland von der Bekehrung eines blinden Sängers Bernlef, „der es wohl verstand, die Geschichten der Alten und Kämpfe der Könige zum Saitenspiel vorzutragen". Der heilige Ludger heilte seine Blindheit, und Bernlef sang seitdem die christlichen Psalmen.

Mit dem 10. Jahrhundert spätestens darf der Stand der altnationalen Musiker für völlig ausgestorben gelten, und es folgten Zeiten stark geistlichen Übergewichts in Musik und Dichtkunst, bis die Blüte des höfischen Epos und des Minnesangs die schlummernden Kräfte deutscher Kunstübung wieder wach werden ließ.

In feierlichen Worten faßt der Schluß des Widsithliedes zusammen, was die Künder des altheidnischen Liedes innerhalb ihres Kulturkreises bedeuteten und zeichnet das Bild der ehrwürdigen Harfner:

„So schreitend in den Schicksalen wandern sie,
die Sänger, durch der Menschen Länder, viele,
ihr Bedürfen sagen sie, Dankworte sprechen sie
allzeit im Süden oder Norden.
Einem begegnen sie,
Liedeskundigen, in Gaben Unkargen,
der vor dem Gefolge Recht sprechen will,
adliges Wesen treiben, bis daß alles erschüttert,
Licht und Leben, zusammenbricht.
Nur wer Lobwürdiges vollbringt,
hat unter dem Himmel
einen hochfesten Richtersitz."

Zweites Buch

Tonkunst der deutschen Klöster

(500—1500)

„Tod und Leben bekämpften
sich in erstaunlichem Gottesgericht"

Aus Wipos Ostersequenz

1. Kapitel: Gregorianik der Merovinger- und Karolingerzeit

Bevor die Völkerwanderung den Limes brach, hatten die Römer n mehrfachen, kriegerischen Vorstößen unter Cäsar, Drusus, Varus usw. im Süden, Südwesten und Westen des deutschen Sprachgebiets ein mehrhundertjähriges Kolonialreich errichtet, dessen Grenze ungefähr die Donau-, Neckar-, Main- und Rheinlinie bildete. In diesem besetzten Gebiet organisierte sich römisches Musikleben, wovon sich allerlei Spuren erhalten haben: in Kärnten und Niederösterreich stehen die Grabsteine römischer Militärmusiker, und bildhauerische Darstellungen zeigen Tanzszenen zur Begleitung von Flöte und Tympanon. Auch eine fistula und eine tibia, die Haupttypen römischer Blasinstrumente, hat man auf dem Boden der alten Provinz Carnutum gefunden[1]). Ein Mosaik zu Nennig bei Sierck a. d. Mosel (etwa an der Grenze von Lothringen und der Rheinprovinz) aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. stellt einen buccina-Bläser und den Spieler einer hydraulischen Orgel mit zwölf Pfeifen dar[2]). Der Einfluß der militärischen tuba-Signale auf die Musik der Germanenheere wurde bereits im vorigen Kapitel erörtert; von der großen Wichtigkeit der Vokalkunst der römischen Komiker (Cantica der Mimen) wird im folgenden noch die Rede sein.

Als im Römischen Reich das Christentum zur Staatsreligion erhoben wurde, traten auch die kaiserlichen Beamten und die italischen Händler sowie die römisch aufgeputzten Provinzialen dem neuen Glauben bei; die eigentliche Masse des Volks folgte erst, als auf den Trümmern der Kolonie, aber ungefähr mit den gleichen Ost- und Nordgrenzen, das germanische Reich der Merovinger sich erhob. So spielte sich das christliche Leben und damit die erste Periode deutscher Kirchenmusik zunächst hauptsächlich links des Rheines und in den Alpengebieten ab, bis die Reisen des Bonifaz die Etappen bedeutsam nach Nordosten vorschieben sollten.

Das Eindringen christlicher Tonkunst in Deutschland hat eine sehr

---

[1]) J. Mantuani, Musikgeschichte der Stadt Wien I (1904) S. 3—7.

[2]) Jacquot, La musique en Lorraine[3] S. 2. Abb. 2.

verschiedenartige Beurteilung bei den neueren Schriftstellern erfahren. R. v. Liliencron z. B.[1]), auf dessen Seite sich zahlreiche katholische Autoren stellen, glaubt von einer Musik in Deutschland überhaupt erst seit den Tagen der gregorianischen Rezeption sprechen zu können und sieht selbst in den Melodien der Minnesinger noch nicht viel anderes als gregorianische Choräle von etwas weltlicher Färbung. Das ist natürlich recht einseitig geurteilt; denn auf sich allein gestellt, hätte der cantus planus nimmermehr zum späteren Wunderbau der harmonischen Polyphonie, sondern bestenfalls nur zur linearen Stimmspaltung (Heterophonie) geführt. Als Vertreter der extrem gegenteiligen Auffassung sieht z. B. W. Pastor[2]) in den Jahrhunderten gregorianischer Oberherrschaft ein kaum wieder gut zu machendes Nationalunglück, weil damit eine rassefremde, katakombendumpfe Kunstanschauung die heimische Tonübung aus ihrer eingeborenen Bahn abgedrängt habe. Demgegenüber muß geltend gemacht werden, daß ohne die melodische Hochkultur des cantus gregorianus die rein germanische Harmonik wohl nie über die Ausdrucksgrenzen des tiroler Jodlers und des schweizer Kühreigens hinausgelangt wäre. Und der Kirchengesang der Mittelmeerrasse ist in germanischer Pflege sogleich mit einem ganz neuen, urkräftigen Strom hellen Sonnenscheins durchflutet worden, weil die hierbei vor allem beteiligten Benediktiner der Bodenseeklöster selber in erster Linie kernhafte Deutsche waren, deren Verdienste Mönch Ekkehard V. von St. Gallen auf das schönste dahin zusammenfaßt[3]): „Sie haben die Kirche Gottes nicht bloß in Allemannien, sondern in allen Gegenden von einem Meer zum andern“ (d. h. von Nord- und Ostsee bis zur Adria und dem Tyrrhenischen Meerbusen) „durch ihre Hymnen und Sequenzen, Tropen und Litaneien, durch ihre verschiedenartigen Lieder und Melodien wie durch ihre geistlichen Unterweisungen mit Glanz und Freude erfüllt.“

Das Zusammenfließen christlicher und heidnischer Musikauffassung ist nicht ohne schwere und langwierige Reibungen, nicht ohne weitgehende Zugeständnisse von beiden Seiten erfolgt. Vieles blieb letzten Endes unvereinbar und inkommensurabel, aber dieser Konfliktstoff hat wie der Sauerteig des Evangeliums immer wieder zu fördernder Abrechnung, zu neuen, fruchtbaren Emanationen Anlaß gegeben. So darf

---

[1]) Im Archiv f. neuere Sprachen u. Literatur (1894) und in Pauls Grundriß der germ. Philologie, Abt. Musik.

[2]) Die Geburt der Musik.

[3]) Schubiger, Pflege der Kirchenmusik in der deutsch-kathol. Schweiz (1873) S. 2.

man die erste Begegnung beider Tonsprachen das vielleicht folgenreichste Ereignis der gesamten, jedenfalls der deutschen Musikgeschichte nennen.

Der frühchristliche Kirchengesang, der seinen Namen an denjenigen Papst Gregors d. Gr. (wieweit mit Recht, ist noch bestritten) als seines vornehmsten Ordners und Sammlers knüpft, ist eine rein lineare Kunst: er verzichtet theoretisch ganz auf die Dimension akkordischer Zusammenklänge. Was ihm durch diese Beschränkung auf die Einstimmigkeit (Monodie) an Farbenreiz verloren geht, ersetzt er auf der andern Seite reichlich, indem sich nun alle gestaltende Kraft auf die feinste Durcharbeitung der melodischen Möglichkeiten vereinigen kann. Durch diese ausschließliche, Jahrhunderte währende Schulung ist das nordische Ohr zu einer ihm eigentlich wesensfremden Empfindsamkeit und Empfänglichkeit für die Schönheit sanft geschwungener, ungebrochener Linien erzogen worden, an der noch heute unser Kontrapunkt (Kunst der Stimmführung) dankbar zehrt. Auch hat die gregorianische Melodik unmerklich unser tonales Bewußtsein in höchst segensreicher Weise befruchtet und erweitert. Zur Erklärung sei das System der Kirchentonarten in möglichster Kürze dargestellt; siehe die Tabelle auf S. 70, die durch Folgendes ergänzt werde:

Unterschied z. B. der dorischen und hypomixolydischen Leiter:

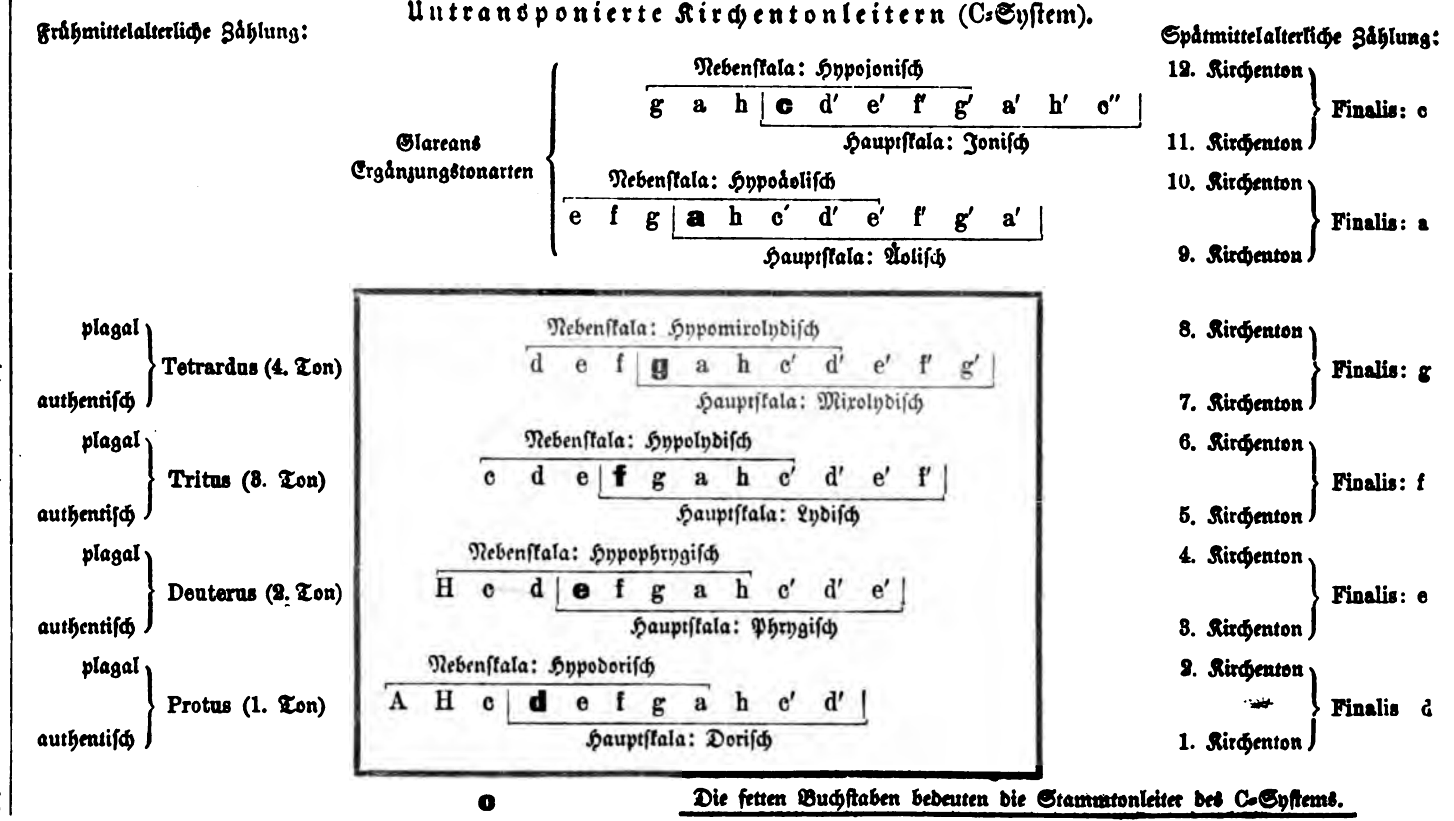
	Confinalis			Finalis				Confinalis
hypomixolydisch:	d	e	f	g	a	h	c	d
	Untertetrachord			Stammtetrachord				

	Finalis				Confinalis			Finalis
dorisch:	d	e	f	g	a	h	c	d
	Stammtetrachord				Obertetrachord			

Transponierte Kirchentonarten:

System	Vorzeichnung	Jonisch	Dorisch	Phrygisch	Lydisch	Mixolydisch	Äolisch	[Hypophrygisch]
A =	♯ ♯ ♯	A =	H =	Cis =	D =	E =	Fis =	Gis =
D =	♯ ♯	D =	E =	Fis =	G =	A =	H =	Cis =
G =	♯	G =	A =	H =	C =	D =	E =	Fis =
C =		C =	D =	E =	F =	G =	A =	H =
F =	♭	F =	G =	A =	B =	C =	D =	E =
B =	♭ ♭	B =	C =	D =	Es =	F =	G =	A =
Es =	♭ ♭ ♭	Es =	F =	G =	As =	B =	C =	D =

Untransponierte Kirchentonleitern (C-System).



Die fetten Buchstaben bedeuten die Stammtonleiter des C-Systems.

Hierzu wird erläuternd bemerkt: Benutzt man einzig die weißen Tasten des Klaviers (C-System), so ergeben sich die Tonleitern der verschiedenen Kirchentonarten als Ausschnitte der C-Dur-Tonleiter von d bis d′ (dorisch), e bis e′ (phrygisch), f bis f′ (lydisch) und g bis g′ (mixolydisch). Das sind die sogenannten authentischen Tonarten, in deren Skalen die Halbtöne jeweils in anderm Abstand vom Hauptton stehen; die Zugehörigkeit einer Melodie zu einer von ihnen wird bestimmt durch den Schluß- (und Anfangs-) Ton, welcher „Tonika" (Finalis) der betreffenden Tonart ist[1]), sowie durch den Tonumfang (Ambitus), der in der Regel nur bis zur Sexte über der Tonika und zur Sekunde unter ihr gehen darf. Bei den plagalen Tonarten (mit der Präposition hypo = vor dem sonst gleichlautenden Namen) reicht der Ambitus bis zur Unterquinte und Oberquarte der Tonika; die 5. Stufe der Tonleiter versieht als Confinalis eine der harmonischen Dominante vergleichbare melodische Funktion. Die Nebentonart hat aber mit der zugehörigen authentischen Tonart die Finalis gemeinsam.

Beispiel: 

Finalis e′, Ambitus plagal, also: hypophrygisch, 4. Kirchenton.

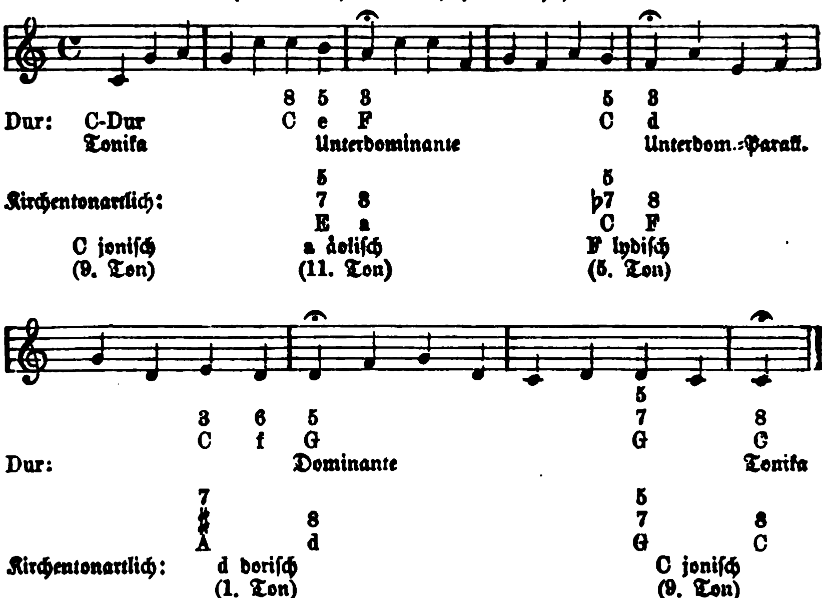
Verband eine Melodie den plagalen mit dem authentischen Umfang, so sprach man vom tonus mixtus, wie denn überhaupt die kirchentonartliche Theorie bei aller ausgetiftelten Feinheit immer wieder mühsam neue Hilfsbegriffe aufstellen mußte, um mit den Erscheinungen der natürlichen Praxis auch nur einigermaßen Schritt halten zu können.

Erst in der Mitte des 16. Jahrhunderts hat der deutsch-schweizerische Musiktheoretiker Glarean (Heinrich Loris aus Glarus) je zwei weitere Haupt- und Nebentonleitern hinzugefügt, so daß die Zahl der authentischen und plagalen Tonleitern auf insgesamt zwölf stieg (daher der Name seines Hauptwerks „Dodekachordon" = „Zwölfsait", 1547), um dem Dur- und Moll-Gedanken einen Platz in dem kirchlichen System zu gönnen; allerdings ein unmöglicher Versuch, denn wenn man auch selbstverständlich echt kirchentonartlich jonische und äolische Melodien schreiben kann, so gehört die harmonische Dur- und Moll-Idee doch

[1]) Daher bei Luther und seinen Zeitgenossen die beliebte Redensart „cujus toni, videtur in fine", zu deutsch „Erst der Endton zeigt, aus welcher Tonart das Stück gegangen", soll heißen: „Welcher Natur eine Sache ist, erkennt man am besten an ihrem Endergebnis."

einer ganz andern Gedankenwelt an, wo die Leittonforderung regiert. Der Vergleich beider Systeme wird besonders lehrreich an dem Punkt, wo sie historisch miteinander zusammenstoßen: in dem Problem, kirchentonartlich erfundene Weisen zu harmonisieren.

Vom Dur-Moll-Standpunkt aus ist jedes musikalische Gebilde letzten Endes eine (verlängerte oder verkürzte) tonale Kadenz I—IV—V—I; jede Melodie läuft auf einen dieser Akkorde oder seiner Stellvertreter an den Zwischenruhepunkten als Terz, Quinte oder Grundton des betreffenden Dreiklangs hinaus, d. h. alle Stufen der Tonleiter werden im Sinn der Tonika oder Dominanten verstanden. Anders bei einem kirchentonartlichen Liedgebilde: hier sind, abgesehen von der überragenden Bedeutung der Tonika als Tonalitätsbestimmerin, sämtliche übrigen Stufen gleichberechtigt, und die melodische Wendung zum Zeilenschluß hin (Distinktion) ist in erster Linie als Oktavschluß (Finalis), zur Not noch als Quintschluß (Confinalis) zu verstehen, immer aber als Ganzschluß in der vorübergehend berührten Zwischentonalität, so in „Vernemt ir armen überall“ (Volkslied, 15. Jahrhundert)[1]:



Man sieht, wieviel tiefer die kirchentonartliche Disposition in die Schätze der regierenden Tonalität hineingreift als die im Dur-Moll-System übliche Beschränkung auf Ganz-, Halb- und Trugschlüsse

[1]) Joh. Wolf in Liliencronfestschrift 1910 S. 407.

Selbstverständlich können, harmonisch genommen, dorische und äolische Kadenzen auch nur Moll-Ganzschlüsse, jonische, lydische und mixolydische: Dur-Ganzschlüsse, phrygische: Halbschlüsse in Moll sein, weil der die Harmonik beherrschende Leittongedanke keine anderen Lösungen zuläßt. Aber das führt zu einer Fülle der Ausweichungen, die das Dur-Moll-System ursprünglich nicht kennt, deren Nutzbarmachung es einzig dem System der Kirchentonarten verdankt.

Der Zweck des gregorianischen Gesanges war zunächst feierlich gehobene Rezitation der liturgischen Formeln und Gebete durch den Priester und seine Gehilfen mittels Steigerung des sprachmelodischen Elements der Rede. Der Vortrag erhebt sich, dem Ausdruck der Worte folgend, zu einer gewissen Tonhöhe, die für eine ganze Reihe von Silben beibehalten wird (Reperkussionston, melodische Dominante), um an wichtigen Abschnitten wieder zu „sinken" („Tonfall" = melodische Kadenz), wobei zur Unterstreichung bescheidene Auszierungen statthaben dürfen. Diese rezitativische Singweise (accentus) ist die elementarste Form der christlichen Tonkunst und dient heute noch in der katholischen Kirche für die Lesungen des zelebrierenden Geistlichen[1]). Freilich kam das rein musikalische Äußerungsbedürfnis dabei nur in sehr engen Grenzen zur Geltung, und man schritt zum Vortrag liedmäßiger Weisen (concentus) weiter[2]): der Psalter, Mirjams, Judiths, Simeons Lobgesänge, der englische Gruß usw. boten geeignete Texte dar. Der Wortakzent trat auf Kosten der musikalischen Rhythmik in den Hintergrund, die tonkünstlerischen Symmetriegesetze wurden formbestimmend, der Ziergesang durfte sich reichlicher entfalten. Die antithetische Form der Psalmen (Parallelismus der Glieder) zog den wechselnden Vortrag zwischen Solist und Chor (responsorisch) oder zwischen zwei Echochören (antiphonisch) nach sich, und diese zwei Ausführungsweisen nehmen seitdem den breitesten Raum im Choralgesang ein.

Immer stärker tritt musikalische Gesetzmäßigkeit an die Stelle satzbaulicher Zufallsbildungen: die antiphonische Prosa glättet sich zu gebundener Rede, deren Zeilenglieder zunächst noch unter dem antiken Gesetz der Silbenmessung (Metrik), durch germanischen Sprach-

---

[1]) Ihren Haupttheoretiker hat sie erst in Ornithoparch 1517 gefunden; vgl. auch P. Bohn, Das liturgische Rezitativ (M. f. M. XIX), der über seltene Accentnotierungen aus mittelalterlichen Trierer Handschriften berichtet.

[2]) Vgl. den schönen Vortrag von A. Thürlings „Wie entstehen Kirchengesänge?" (Ebd. J. M.-G. VIII 467 ff.)

einfluß aber bald darauf unter dem mittelalterlichen der Silbenwägung (Rhythmik) stehen. An die Stelle der aus Längen und Kürzen zusammengesetzten Versfüße tritt also der Wechsel von Hebungen und Senkungen. Statt des originalen Bibelworts wird die Nachbildung in Versen als Text benutzt, und die freie Aneinanderreihung von Zeilen zu rythmi wird immer stärker vom strophischen Hymnus abgelöst, als dessen Hauptmeister Bischof Ambrosius von Mailand vor uns steht. Durch Vorbilder der orientalischen Kirche angeregt, scheint dieser vor allem den beliebten Cantica der Mimen (wir würden dafür heute „Singspielarien" oder „Operettenschlager" sagen) geistliche Texte untergelegt zu haben[1]), und schuf damit endlich eine volkstümliche Form für den christlichen Gemeindegesang. Wie glücklich er damit trotz gelegentlicher Beibehaltung antiker Kunststrophen verfahren ist, beweist die erstaunliche Verbreitung seines Te deum laudamus[2]) und ähnlicher Hymnen im ganzen Bereich der abendländischen Kirche.

Die ersten christlichen Germanen waren Arianer, über deren Kirchengesang nur wenig Zuverlässiges überliefert ist; der Sieg des Katholizismus in Deutschland entschied sich 496 durch den Übertritt des Merowingers Chlodwig. Das Schwergewicht der Frankenkönige verlegte sich seit der Eroberung des Westgotenreichs stark ins heutige Frankreich hinein, womit übereinstimmt, daß die kirchenmusikalischen Verhältnisse, soweit bei ihnen überhaupt schon von einheitlicher Regelung gesprochen werden kann, von Westfranken aus orientiert wurden. In hohem Ruhm als Gesangsschule stand das zur Wartung des Mantels (cappa) des heiligen Martin von Tours bestellte Priesterkollegium der capellani („Kapläne"), aus der später die chapelle (a capella-Chor) der französischen Könige hervorgewachsen ist. Zuerst an die Kapelle von Tours gebunden, folgte die geweihte Sängerschaft auch bald ihren Fürsten auf Reisen nach Paris, Toul, Metz und Köln, und vermochte so durch praktisches Beispiel unmittelbar auf den geistlichen Gesang der linksrheinischen Kirchen und Klöster einzuwirken.

Der Ritus der Messe scheint während des 6. Jahrhunderts noch ziemlich einfach gewesen zu sein und zu konzentischem Liedgesange, der doch allein auf die Entwicklung der christlichen Tonkunst von starkem Einfluß werden konnte, nur geringe Gelegenheit geboten zu haben. Um so breiterer Raum konnte beim Matutinen-, Vesper- und sonstigen

---

[1]) H. Reich, Der Mimus I.

[2]) Die heute übliche Melodie des „ambrosianischen Lobgesanges" entstammt jedoch erst dem Theresianischen Gesangbuch von 1774.

Stundendienst dem antiphonischen Psalmengesang zugestanden werden, und auf ihn allein nimmt auch der älteste deutsche Musikschriftsteller Bezug, der 527 zum Bischof von Trier erhobene heilige Nicetius. Wenigstens wird ihm von Gerbert[1]) eine kleine Abhandlung zugeschrieben „Über das Lob und den Nutzen der geistlichen Gesänge, welche in der Kirche in Übung sind, oder über den Nutzen der Psalmodie". Wer hier tiefgehende Aufschlüsse über die merovingische Tonkunst sucht, wird sich freilich etwas enttäuscht finden: der Verfasser beschränkt sich auf ziemlich allgemein gehaltene Ermahnungen an seine „Brüder", also die Geistlichen seines Bistums — im Gedenken an Jesu Lobgesang vor dem Gange zum Ölberg und das durch die Offenbarung Johannis bezeugte Dreimalheilig der himmlischen Heerscharen solle man dem Inhalt der Texte gemäß singen, sich vor zu theatralischem Vortrag hüten und auf gute Übereinstimmung der Chorsänger achten. Stimmbegabte dürfen sich nicht unziemlich vordrängen, Brummer möchten leise singen, der eine dürfe nicht zu langsam, der andere zu schnell, dieser zu hoch, jener zu tief singen — kurz, der Gesang müsse gleich dem der Jünglinge im feurigen Ofen wie aus einem Munde ertönen zum Wohlgefallen Gottes und zur Erbauung der Gemeinde.

Das Psalmsingen als Hauptteil christlicher Musikübung belegt für Österreich etwa gleichzeitig die Vita des heiligen Severin[2]), während zu Dissentis in der Schweiz 620 beim Begräbnis des heiligen Placidus neben Psalmen noch „Hymnen und heilige Loblieder" gesungen wurden[3]). Auch bei den Germanen blieb der fromme Psalmengesang nicht unbemerkt, werden doch in althochdeutschen Glossen[4]) die „skofliod" als plebei psalmi übersetzt, und der volkstümliche Sänger heißt psalmista oder „salmscoph".

Außerhalb der liturgischen Pflichten, beim klösterlichen Zusammenleben sangen die Mönche durchkomponierte Rhythmen und strophische Hymnen, welche den formalen Zusammenhang mit den Oden des klassischen Altertums noch deutlich erweisen. Ein deutliches Bild ergeben zwei Berner Handschriften des 9. und 10. Jahrhunderts (Nr. 455 und 36), deren neumierte Melodien mit der liniierten Notation einer Einsiedler Handschrift des 11. Jahrhunderts (Cod. fragm. 367) gut übereinstimmen, also auch vielleicht schon bald nach ihrer Entstehung ziem-

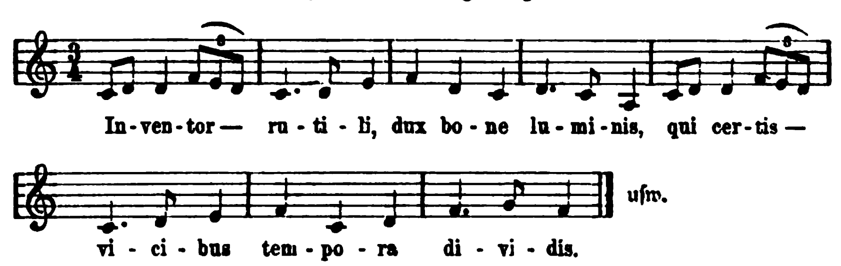
[1]) Scriptores I, 9—14. Auszug bei Bäumker, Tonkunst S. 38.

[2]) Mantuani, Wien I, 11.

[3]) Schubiger, Pflege usw. S. 3.

[4]) Steinmeyer-Sievers, Althochdeutsche Glossen.

lich gleichlautend in den fränkischen Klöstern gesungen worden sind[1]). Es sind einfach gebaute Strophenlieder, vor und nach der Mahlzeit, beim Anzünden des Lichts usw. zu singen, sie handeln von Büßen und Fasten, der Sehnsucht nach dem himmlischen Vaterland u. dgl. und mögen nach römischer Weise mit Lyra und Plektrum begleitet worden sein, die in den Texten mehrfach genannt werden. Kehrreime wie der Refrain abicite vana loqui deuten auf den Wechsel von Solo und Chor hin. Als Dichter zeichnen Prudentius († 413), Sedulius († 430), Gaudentius, Hilarius v. Poitiers, Venantius Fortunatus († 600), Julius Speratus, ein sonst unbekannter Smaragdus und der Bischof Eugen v. Toledo. Da des letzteren kirchenmusikalische Verdienste verbürgt sind, mögen er und einige der anderen Autoren auch zugleich die Komponisten ihrer Lieder gewesen sein, deren fünf sich als Umdichtung der Consolatio philosophiae des Boëtius herausstellen. Einen Begriff von den alten Melodien möge der Anfang eines Hymnus von Prudentius auf das Anzünden des Lichts vermitteln, der bis zum Ende des Mittelalters in deutschen Klöstern gesungen worden ist:



In der kirchentonartlichen Theorie wäre das zur Not als hypolydisch zu buchen, weit näher liegt uns die Bezeichnung als F-Dur; bezeichnenderweise verliert sich die Melodie schließlich aber doch ins d Dorische — der Begriff der einheitlichen Tonalität war erst in der Bildung begriffen, und noch Regino v. Prüm (9. Jahrhundert) klagt über das tonartliche Schwanken vieler Melodien.

Daß auch durchkomponierte Rhythmen größeren Umfangs nicht fehlen, bezeugt neben einem neumierten Gedicht Eugens v. Toledo eine Todesbetrachtung in 27 Distichen des uns bereits früher begegneten Venantius Fortunatus, an König Chilperich gerichtet. Dieser Merovinger hat sich mehrfach für den Kirchengesang interessiert: Gregor von Tours rügt, offenbar noch als Anhänger des quantitierenden Prinzips, an den

[1]) Schubiger, Musikalische Spizilegien S. 99—134.

vom König gedichteten Hymnen die mangelhafte Unterscheidung kurzer und langer Silben, und wirklich zeigt Chilperichs in einer Legendensammlung des 10. Jahunderts erhaltener Medardushymnus arg verwilderten Versbau [1]). Zur Taufe seines Sohnes ließ Chilperich die aus allen Teilen des Reiches eintreffenden Bischöfe ihre besten Sänger mitbringen, die während des Mahls im Vortrag responsorischer Gesänge abzuwechseln hatten [2]). Das gleiche berichtet Gregor v. Tours zum Jahre 585 von König Guntram [3]). Ein von Mimen gedichteter Rhythmus über Christi Himmelfahrt spricht am Schluß ebenfalls vom Königshofe, wo Geistliche, Äbte, Neugetaufte und weltliche Große Hymnen sangen [1]). Nach dem Bericht des sanktgallischen Mönchs pflegte Karl der Große zur Ergötzung seiner Großen nach aufgehobener Tafel die besten Kapellmitglieder singen und Instrumente spielen zu lassen; das habe so lieblich geklungen, daß der Rhein mit seinen Fluten stillehielt. Unserm heutigen Gefühl erscheint die Verwendung von Geistlichen zur Tafelmusik als wenig standesgemäß, aber die alte Zeit dachte darin anders. Erzählt doch Ekkehard IV. von St. Gallen, wie er Ostern 1030 am Hof des Saliers Konrad II. Gegenstand derber, aber gutgemeinter Späße war: die Goldstücke, die ihm der Kaiser aus Freude über seinen schönen Gesang schenkte, mußte der schüchterne Klostermann zum Ergötzen des Hofs trotz seines Sträubens vom Schuh der sitzenden Kaiserin aufnehmen. Am Hof der Merovinger scheinen aber auch noch die letzten Virtuosen der antiken Kultur gesungen zu haben, so neben Venantius Fortunatus der „Römer" Syagrius, der wegen seiner ausgezeichneten Kenntnis der Landessprache und als hervorragender Citharöde im ganzen Burgundenland geliebt, geachtet und begehrt war [4]). In der Hauptsache jedoch lag die Musik an der mittelalterlichen Hoftafel den fahrenden Leuten ob, wofür auch schon aus Merovingerzeiten zahlreiche Zeugnisse vorliegen.

Einige Worte über Herkunft und Natur der Mimen sind an dieser Stelle nicht zu umgehen. Nach dem Zeugnis des aus Trier stammenden Salvian [5]) waren die Haupttheater der Römerprovinz in Mainz, Köln und Trier. Als diese in den Stürmen der Völkerwanderung verödeten,

---

[1]) P. v. Winterfeld, „Rhythmen- und Sequenzmelodien" in Ztschr. f. dtsch. Altertum 1904.

[2]) P. Wagner, Einführung in die greg. Mel. [2] I 226.

[3]) Bäumker, Tonkunst S. 8.

[4]) Mantuani, Wien I 14.

[5]) „De gubernatione dei libri VI" bei Migne, Patr. lat. LIII 116.

sahen sich die Schauspieler gezwungen, bei den Germanen ihr Brot zu suchen und bei der Schwierigkeit sprachlicher Verständigung sich noch mehr als zuvor auf die Musik zu verlegen. Im Gegensatz zu den hochgeehrten, nationalen Epikern der Germanen brachten sie aus Rom jene Ehrbeschränkung (infamia) mit, die sie nach justinianischer Gesetzgebung zwar nicht wie die Ehrlosigkeit (turpitudo) mit Dieben und Mördern, wohl aber z. B. mit Kupplern, Gladiatoren und Lustknaben gleichstellte, wonach sie nicht Vormund sein, selbständig prozessieren, wählen oder gewählt werden durften. Diese Bestimmungen wurden fast wörtlich von den tonangebenden Rechtsbüchern des deutschen Mittelalters (Sachsenspiegel, Schwabenspiegel usw.) übernommen, denn für den Germanen war der unwehrhafte und unstäte Mann von vornherein nicht „ehrlich", und der Kirche galt sein Beruf als mit dem Christenstande unvereinbar. Die Mimen selber scheinen an dieser Beurteilung ein gut Teil Schuld gehabt zu haben, besonders durch die sittliche Haltung ihrer Frauen, denn gewiß nicht ohne Grund setzen althochdeutsche Glossen spilwip = scortum (Hure), spilara = theatrica = meretrix (Dirne), und bereits Childebert I. mußte 554 scharf gegen die dansatrices vorgehen, die zumal den Klerikern gefährlich wurden. Nach der Schilderung des lateinischen Romans „Rudlieb" (11. Jahrhundert) vereinten sich schön singende Spielweiber mit Bären zu ungehörigen Tänzen, und ungezählte Konzilbeschlüsse wenden sich gegen ihr sinnlich aufreizendes Benehmen. Noch 1458 muß eine Württemberger Musikantenzunft bestimmen, daß keines Mitgliedes Frau „gelt oder narung mit sünden verdienen" darf. Auch die männlichen Mimen brüsteten sich in ihren Schwänken als Ehebrecher, so in der zu Konstanz spielenden Geschichte vom Schneekind, einer weltlichen Sequenz des 11. Jahrhunderts.

Noch jahrhundertelang blieb der Mimenstand einigermaßen landfremd, er rekrutierte sich überwiegend aus entlaufenen Klerikern und Hochschülern sowie durch ausländischen Zuzug. Wurde ehrlicher Leute Kind Spielmann, so war das nach römischem und deutschem Recht ein Enterbungsgrund, und manche Stadtrechte wollten nicht einmal den Erbgang vom Spielmann auf seine Kinder anerkennen, sondern zogen den Nachlaß zu eigenem Nutzen ein.

Die Kirche fühlte sich gegen den Stand der Fahrenden besonders durch die Freigeisterei der ihr abtrünnig gewordenen Elemente in Harnisch gebracht, welche sogar durch Aufführung kleiner Komödien den Pfaffenstand zu verspotten wagten, so daß Karl der Große bestimmen mußte:

„Wenn ein Schauspieler (scenicus) das Gewand eines Priesters, Mönchs, einer Nonne oder sonst eines dem kirchlichen ähnlichen Standes benutzt, ist er körperlich zu bestrafen oder des Landes zu verweisen." Nichtsdestoweniger war der Mimus bei Landpfarrern und Klosterleuten ein gern gesehener Gast, denen er mit Spottliedern auf Amtsbrüder und Vorgesetzte die Zeit kürzte. Derartige sangbare Satiren aus der Zeit um 675 über die Trunksucht des Abt v. Angers, den Pariser Bischof Importunus und die Sünden des Bischofs Frodebert v. Tours haben sich erhalten und gehören zu den lebendigsten Sittenschilderungen der Merovingerzeit[1]). Vergeblich wandten sich die Kirchenfürsten gegen solchen Unfug, wenn etwa die Mainzer Synode von 813 den Klerikern verbot, den „schändlichen Schaustellungen, Scherzen und Spielen" beizuwohnen, die „völlerischen und schmählichen Lieder der Mimen" mit anzuhören. Aber auch der höhere Klerus war von einer Schwäche für das lose Völkchen schwer zu heilen, so daß Karl der Große den Bischöfen, Äbten und Äbtissinnen ausdrücklich das Halten ständiger Joculatores (Spaßmacher) verbieten mußte. Haben die Mimen nachweisbar bis auf Notker den Deutschen und Hrosvitha v. Gandersheim starke literarische Einflüsse ausgeübt, so sind auch ihre schwerer greifbaren, musikalischen Wirkungen nicht gering zu veranschlagen.

Im Lauf der Jahrhunderte treten aus der allgemeinen Masse der Ehrlosen, zu denen noch ein Kapitular Ludwigs des Frommen unterschiedslos Schauspieler, Taschenspieler, Beischläfer, Sklaven und Verbrecher rechnet, die Dichter und Musiker hervor. Scherer, Bader, Klopffechter und Bettler sondern sich ab, und entscheidend für die Lage der Musiker wurde es in Zukunft immer, wieweit der Abstand zwischen ihnen und den übrigen Fahrenden angenommen wurde[2]). Auch verstanden es einzelne von ihnen bereits in fränkischer Zeit, mit Kirche und Staat ihren Frieden zu machen.

Im Andenken an die heilig gesprochenen Mimen Genesius und Masculas betonten sie den frommen Christen, sangen am Merovingerhof herrliche Schilderungen vom Kommen des Antichrist, Lieder von Jakob und Joseph, dem armen Lazarus, Judith und Esther, David und Goliath sowie Christi Höllenfahrt[1]), und ließen sich von den Klöstern gelegentlich zur Instrumentalmusik heranziehen. Seit dem

[1]) P. v. Winterfeld, Hrosvithas literarische Stellung (Archiv f. d. Studium d. neueren Spr. u. Lit. Band 114).

[2]) Ausführlich bei H. J. Moser, Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter, Dissertation Rostock 1910.

Absterben der heidnischen Heldenepik wächst der Mimus auch in die Rolle des vaterländischen Volkssängers hinein. Er preist Pipins unblutigen Sieg über die Avaren an der Donau, singt das in der Lombardei spielende Lied vom „Eisernen Karl", und nimmt in dem großartig gestalteten Sang über die unselige Bruderschlacht bei Fontenoy 843 bereits den Ton des historischen Bänkelliebs vorweg. Was davon geistliche Hand lateinisch nachgebildet haben mag, läßt P. v. Winterfeld wieder in deutscher Muttersprache erklingen, etwa den persönlichen Abschluß:

„Und der ich euch gemeldet, was Frevel dort geschehn,
bin Angilbert geheißen und hab' es selbst gesehn,
hab selber mitgestritten wohl in der Freunde Reihn
und bin von der vordersten Reihe entronnen ich allein."

Als 915 die Franken von den Sachsen bei Heresburg aufs Haupt geschlagen wurden, sangen die Mimen in deutscher Zunge:

„wâr mochta dâr diu hella sîn,
dar giengi solîh volc in?"

und klagten damit um die gefallenen Streiter. Daß die Mimen musikalisch versuchten, einen mittleren Weg zwischen Volkstümlichkeit und kirchlicher Kunstregel zu finden, darf man aus Hucbalds Worten entnehmen[1]): „Zitherspieler, Bläser und die übrigen Instrumentisten sowie weltliche Sänger und Sängerinnen versuchen auf alle Weise, was sie singen oder spielen, zur Erquickung der Hörer durch Beachtung der Kunstvorschriften zu mildern."

Während der politischen Verrohung des späteren Merovingerreichs, der sich selbst der Klerus nicht ganz zu entziehen vermochte, darf man den noch von antiker Zivilisation berührten Mimus fast als den einzigen Bildungsbewahrer betrachten.

Die kirchenmusikalischen Zustände änderten sich von Grund auf seit dem Erstarken der Karlinge und den Missionsreisen Winfrieds. Die irischen Bekehrer waren eifrige Musiker, sie brachten die keltische Harfenform übers Meer, zu deren Begleitung sie Legenden zu singen liebten, und wenn am Ende des 11. Jahrhunderts plötzlich mitten in Österreich[2]) und im Erzgebirge[3]) das keltische Streichcruth auftaucht,

[1]) Gerbert, Scriptores I 230.

[2]) Im Gebetbuch Erzherzog Leopolds des Heiligen in Klosterneuburg.

[3]) Karl Andreae, Monumente des Mittelalters u. der Renaissance aus dem sächsischen Erzgebirge, Leipzig 1875 Blatt 4.

so ist auch das wohl nur als irländische Nachwirkung (etwa durch Vermittlung der Schottenklöster) zu erklären. Noch lange nach den Zeiten des Bonifaz, Gallus, Fridolin, Pirmin, Kilian, Emeram und Korbinian waren in den von ihnen gegründeten Klöstern die Söhne Erins gern gesehene Gäste und gewannen dort Einfluß: z. B. war der gebürtige Ire Möngal, mit dem Klosternamen Marcellus geheißen, in St. Gallen der berühmte Gesanglehrer Ratperts, Notkers des Stammlers und Tutilos. Eine der ältesten Reichenauer Handschriften, das sogenannte Autogramm des Tonars Reginos v. Prüm auf der Leipziger Stadtbibliothek, ist in irischen Neumen notiert.

Das Wichtigste, was Bonifaz in musikalischer Beziehung mitbrachte, war die römische Tradition des Choralgesangs. Wie der große Apostel in allgemein kirchenpolitischer Hinsicht sich mit Erfolg für die unmittelbare Unterstellung der deutschen Bistümer unter den Stuhl St. Peters eingesetzt hatte, so tat er es auch in liturgischer Beziehung: allen nationalen Sondergebräuchen gegenüber sollte der Usus Gregors, wie er den Iren von Italien aus überkommen war, in den neu gewonnenen Bezirken Deutschlands allein Geltung gewinnen.

In den letzten Jahrhunderten hatten sich im kirchlichen Leben allenthalben Dezentralisationsbestrebungen geltend gemacht. Die katholische Christenheit war auf dem besten Wege, in eine Reihe von Landeskirchen zu zerfallen, und es war nur eine selbstverständliche Folge hiervon, wenn sich auch auf dem Gebiet heiliger Tonkunst eine mailändische, mozarabische, gallikanische, fränkische Überlieferung von der römischen abzweigten und Geltungsrechte beanspruchten. Das war eine starke Gefahr für die Allgültigkeit der „katholischen“ Kirche, und wenn der Papst mehr sein wollte als bloß Bischof von Rom, so mußte er auch auf diesem Gebiet seine Vorherrschaft durchzusetzen wissen. Winfried wird es vermutlich selber gewesen sein, der Pipins Interesse hierfür zu gewinnen verstanden hat. Mit der ständig wachsenden Ausdehnung des Frankenreichs kamen immer neue Völkerschaften unter das machtvolle Szepter der Karlinge, und diese mußten danach trachten, die zunächst recht verschiedenartigen Bestandteile durch möglichst viele Bande zu starker innerer Einheit zu verschmelzen. Die Vereinheitlichung der liturgischen Formen versprach eins der wesentlichsten Bindeglieder zu werden. Darum verordnete Pipin, daß weder die gallikanischen noch fränkischen Gesangsweisen, sondern allein die römischen Gesänge nach der Festsetzung Papst Gregors im Frankenreich Geltung haben sollten. Die bonifazischen Klostergründungen wie Fulda, Eichstädt und Würzburg

waren auch als Gesangsschulen für die zahlreichen neuen Bistümer gedacht und unterwarfen sich gern den neuen Bestimmungen, während begreiflicherweise gerade an den schon lange bestehenden Kathedralkirchen ältere Ortsüberlieferungen weit hartnäckiger festgehalten wurden. Nach dem Zeugnis des Mönchs von Angoulême[1]) war der römische Gesang durch zahlreiche Verzierungen und wechselnde Zeitmaße schwieriger auszuführen als der gallikanische, dessen Eigenart nach Bäumker[2]) im nahen Anschluß an den Ritus kleinasiatischer Gemeinden, nach Coussemaker[3]) mehr in der Berücksichtigung des nordeuropäischen Tonsystems bestanden haben soll.

Ob der Frankenkönig sich offiziell für die römischen oder die gallikanischen Vortragsmanieren erklärte, könnte dem heutigen Musiker an sich einigermaßen gleichgültig sein — wichtig ist, daß die Aufmerksamkeit Pipins für den Kirchengesang durch politische Überlegungen überhaupt einmal geweckt war und nun weder unter seiner noch unter des größeren Sohnes Regierung mehr erlahmt ist. So bemerkte Pipin (nach dem Bericht des Walafried Strabo von Reichenau) gelegentlich der Feste, die beim Besuch Papst Stephans II. 754 im Frankenlande stattfanden, Widersprüche zwischen dem Vortrag der päpstlichen und der fränkischen Sänger und gab daraufhin Anweisung, allein den römischen Ritus zu lehren. Um für diesen Unterricht sichere Unterlagen zu beschaffen, erbat er von Papst Paul I. (758—73) ein Antiphonar und Responsale, die er nach Rouen bringen ließ, um dort nach dem Muster der römischen Schola cantorum unter der Leitung seines Bruders, des Erzbischofs Remedius, eine Gesangschule zu gründen. Auch der zweite Gesangsmeister der römischen Schule, Simeon, wurde nach Rouen gezogen, mußte aber bald an die frühere Stätte seiner Wirksamkeit zurückkehren, um statutengemäß in die inzwischen verwaiste, erste Stelle einzurücken. Noch ist ein sehr verbindlich gehaltener Entschuldigungsbrief des Papstes in dieser Angelegenheit erhalten[4]); seinen Vorschlag, statt dessen fränkische Geistliche studienhalber nach Rom zu schicken, nahm Pipin gerne an.

Weit größere Wichtigkeit gewann die von Pipin unter Bischof Chrodegangs Leitung gestellte Sängerschule von Metz. Chrodegang war 753 selber in Rom gewesen und hatte dort den authentischen Usus

[1]) Forkel, Allgem. Musikgesch. (1801) II 109.

[2]) Tonkunst S. 13, wo auch die Anordnung der gallikanischen Messe wiedergegeben wird.

[3]) Histoire de l'harmonie au moyen-âge.

[4]) Abgedruckt bei Bäumker, Tonkunst S. 16.

an der Quelle kennen gelernt. Im Jahre 759 erließ er bemerkenswerte Vorschriften über den Kirchengesang: er wendet sich gegen den gallikanischen Ritus und schärft Vortragsregeln ein, die lebhaft an die Ermahnungen des Nicetius von Trier erinnern; auch ihm gilt noch der Psalmgesang als das Wichtigste, er warnt vor lautem Schreien und legt Wert auf klare Aussprache der Vokale. Unter Androhung schwerer Strafen wendet er sich gegen den häßlichen Zug einiger Gesangsvirtuosen, die zur Aufrechterhaltung des eigenen Monopols andern ihre Künste nicht beibringen wollten.

Schon zu Pipins Zeiten erlangte die Metzer Schule großes Ansehn, der Gesang an Chrodegangs Kathedrale wurde dem der römischen Gesangsschule für gleich geachtet. Sogar aus England kamen Schüler, durch die Pracht der Gottesdienste angelockt, so Sigulf, der zu Rom die liturgischen Gebräuche, zu Metz den Kirchengesang erlernte[1]). Der St. Galler Anonymus am Ende des 9. Jahrhunderts nennt alle Kirchenmusik schlechtweg „Metzer Gesang" und leitet von dort auch das deutsche Wort „Mette" ab[2]); Notker der Stammler scheint zwei seiner Sequenzmelodien aus Metz bezogen zu haben, denn er nennt sie metensis minor und major. Auch zu St. Gallen und Reichenau, im Kloster St. Emeram bei Regensburg und anderen Orten wird man den Gesang im wesentlichen nach Metzer Muster gepflegt haben, wenn man sich auch gern auf eigene, direkte Überlieferungen berief.

Die mittelalterlichen Gesangschulen waren Priester- und Knabenkonvikte, die sich zumeist nahe an bestehende Klosterschulen anlehnten und neben der musikalischen auch die allgemeine Ausbildung ihrer Zöglinge sich angelegen sein ließen[3]). Disziplinar unterstanden die Schüler dem Abt, künstlerisch dem armarius oder primicerius („Sangmeister"; gegenüber dem Kölner Dom noch das „Sangmeisterhaus"), der über die Reinheit der Überlieferung zu wachen hatte. Schon in Karls Kapitularien tritt dafür der Begriff Chorbischof ein, ebenso sagt 1260 das Konzil von Köln. Aus dem Kantor[4]) entwickelt sich das Ehrenamt des Archikantor, der als Vorstufe zum Abt und Bischof

---

[1]) P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien[3] I 120ff.

[2]) In Wirklichkeit wohl aus „hora matutina" entstanden.

[3]) So besitzt die Metzer Stadtbibl. wohl als Unikum die von dem Pariser Priester Jean Michel 1520 verfaßte und dem Bischof v. Troyes gewidmete Lebensbeschreibung des hlg. Camilianus, Patron der Chorknaben, aus welcher die Singschüler der Champagne Latein lernen sollten.

[4]) Über seine Funktionen Gerbert, De Cantu I 303.

diesen gesanglich vertreten darf[1]). Im späteren Mittelalter wurde diese Stellvertretung, falls der zelebrierende Bischof kein guter Sänger war, Gang und Gäbe, wurde sogar auf weltliche Fürsten übertragen: so trat bei einem Gottesdienst im Petersdom 1470 (nach der Lebensbeschreibung des Ritters Willibald v. Schauenburg), als der Papst und Friedrich III. abwechselnd die Vesper sangen, für den Kaiser ein hoher Kleriker (eben der Archikantor) singend ein, der Potentat aber schwang solange sein Schwert lebhaft hin und her — eine Vorstellung, die für uns nicht ganz der Komik entbehrt.

Die Notwendigkeit der scholae cantorum beruhte vor allem in der Unvollkommenheit der älteren Tonschriften. Aus Akzentzeichen entstanden, die zunächst gesprochenen, gar nicht zum Singen bestimmten Texten als Leseanleitung übergeschrieben wurden, entwickelten sich die Neumen zu einer komplizierten und doch nur ungefähr andeutenden Stenographie der Tonbewegungen, deren Schwäche Hucbald, zugleich ihr erster Verbesserer, gut dahin charakterisiert: „Das erste Zeichen kannst du leicht intonieren; beim zweiten, tieferen, weißt du aber nicht, ob du eine Sekunde, Terz oder Quarte hinabsteigen sollst, wenn du es nicht zuvor singen gehört hast.“ Es bedurfte also der dauernden, praktischen Unterweisung der Ausführenden durch die gesicherte Tradition der Gesangschule. Nach mancherlei Entwicklungsansätzen, bei denen der Name des Hermannus Contractus von Reichenau mit Ehren zu nennen ist, fand im 11. Jahrhundert Guido von Arezzo die Lösung, der die Zukunft gehören sollte, indem er die Strichlein, Punkte und Häkchen auf oder zwischen Linien von absoluter Tonhöhenbedeutung setzte. Sobald diese Neuerung eingeführt war — was in Deutschland allerdings teilweise bis zum Auftreten der Franziskaner mit ihrem neuen Brevier aufgeschoben wurde — erlosch die Bedeutung der Sängerschulen, denn nun trat ja an die Stelle mündlicher Vererbung die keinem Zweifel mehr unterliegende, schriftliche Fixierung der Weisen.

Karl der Große, der 761 zur Regierung gelangte, erwies sich, bei aller eigenen Musikfreudigkeit, in der Förderung der heiligen Tonkunst wesentlich nur als getreuer Schüler und Nachfolger seines Vaters. Die von Pipin beschrittenen Wege zur Vereinheitlichung der Liturgie nach römischem Ritus werden weiter verfolgt, aber Karls Persönlichkeit entsprechend mit schärferem Nachdruck und lebhafterer Anteilnahme. Der Drang, alles selber in die Hand zu nehmen, kennzeichnet den unver-

[1]) P. Wagner³ I, 239—247.

gleichlichen Mann und erklärt, warum sich der Schwerpunkt des kirchenmusikalischen Geschehens sogleich in Karls unmittelbare Nähe, an die von ihm gegründete Pfalzschule zu Aachen verlegt.

Die Schola cantorum stand hier unter der Leitung eines gewissen Sulpicius. Es ist von Bedeutung, daß dort nicht nur geweihte und zukünftige Kleriker, sondern anscheinend auch junge Edelleute den gregorianischen Gesang erlernten, die in späteren Lebensjahren den früh geweckten Sinn für Kirchenmusik im eigenen Wirkungskreise weiter betätigt haben werden. Für den Unterricht an der Pfalzschule schrieb der berühmte Gelehrte Alkuin seinen Musiktraktat, worin er sich als erster Gewährsmann für die Kirchentonarten Protus, Deuterus, Tritus und Tetrachius erweist. Zwar schweigt er sich noch darüber aus, wo bei jedem von ihnen die Halbtöne liegen, aber er kennt bereits die Teilung der Oktavgattungen in authentische und plagale (obliqui, laterales, „was einen Teil oder ihre tiefe Lage bedeutet") [1]). Im übrigen beschränkt er sich auf ein ziemlich trockenes Nachbeten der Boëtischen Musikanschauungen und allgemeine Gesangsregeln. Wichtigere Aufschlüsse über die fränkischen Zustände gewährt die musikalische Abhandlung des Aurelianus Reomensis, der z. B. die tonangebende Rolle der Aachener schola palatina auf dem Gebiet liturgischer Streitfragen bezeugt, sonst aber überwiegend die Verhältnisse der westlichen Reichshälfte im Auge hat. Seine Angabe, daß Karl bereits die Erweiterung des Musiksystems um zwei weitere Kirchentonarten befohlen habe, scheint auf Mißverständnis zu beruhen.

Karl selbst wohnte gern den Gesangsübungen der Pfalzschule sowie dem Meß- und Offiziengesang seiner Hauskapellane bei. Er bezeichnete mit seinem Stabe diejenigen Lektoren, deren Vortrag er zu hören wünschte, und sein Räuspern oft mitten im Satz war für den nächsten das Zeichen zum Fortfahren. Die Biographen berichten mancherlei Anekdotisches, wie der König bei diesen Übungen schlechte Sänger geängstigt und vorlaute beschämt habe. Ihre Angaben über seine Rechtsprechung bei Streitigkeiten zwischen fränkischen und welschen Kantoren enthalten sicher einen historischen Kern, und es ist unterrichtend, die Gereiztheiten beider Parteien zu beobachten.

So behauptet Johannes Diaconus in seiner Lebensbeschreibung Gregors I. [2]): „Unter den Nationen Europas waren es vorzüglich die Germanen oder Gallier, die sich immer wieder bemühten, die Süßigkeit

[1]) Gerbert, Scriptores I 26. H. Riemann, Geschichte [illegible] Musiktheorie S. 12.
[2]) Migne, Patr. lat. LXXV, 90.

dieses Gesanges zu erlernen. Sie waren aber durchaus nicht imstande, ihn unverderbt zu bewahren, teils weil sie leichtsinnig Eigenes in die gregorianischen Gesänge einmischten, teils wegen ihrer natürlichen Wildheit. Denn bei ihrem mächtigen Körperbau haben sie gewaltige Stimmen und können die gehörten Melodien nicht sanft wiedergeben, weil die Heiserkeit ihrer Säufergurgeln sie die zarten Weisen mit Holpern und Stolpern und Schreien ausführen läßt, wie wenn ein Lastwagen vom Berge über Stock und Stein herabpoltert, und verwirrt und betäubt so die Sinne der Zuhörer, statt ihnen wohlzutun."

Das ist nicht eben höflich ausgedrückt, und der ungenannte Sanktgaller Biograph Karls (vermutlich Notker der Stammler selbst) fügt entrüstet hinzu: „Da sieht man wieder die gewohnte Frechheit der Römer gegen Deutsche und Franzosen!" — Die gekränkten Franken antworteten mit einer Geschichte, welche die Verlogenheit der welschen Musiker dartun sollte: Karl habe zwölf Sänger vom Papst angefordert, die an verschiedenen Orten des Frankenreichs den gregorianischen Gesang hätten lehren sollen. Wenig erfreut über diese Berufung, seien die Italiener dahin übereingekommen, eine wissentlich falsche Tradition zu verbreiten, um bei sich ergebenden Widersprüchen die Unfähigkeit der Franken zur Musik dartun zu können. Doch sei der Betrug alsbald aufgedeckt worden, und die böswilligen Fälscher seien schimpflich gen Rom davongejagt und vom Papst bestraft worden. Wenn nicht wahr, so doch gut erfunden.

Besonders anschaulich weiß ferner der Mönch v. Angoulème zu diesem Kapitel zu berichten[1]): Als Kaiser Karl in Rom das Osterfest feierte, entstand ein Streit zwischen den römischen und fränkischen Sängern. Die Gallier sagten, sie sängen schöner und besser als die Römer, letztere hingegen behaupteten, sie trügen den Gesang in der richtigen Weise vor, wie Papst Gregor es gelehrt habe, die Gallier sängen korrupt und verhunzten den natürlichen Gang der Melodie. Als der Streit vor den König gebracht wurde, beschimpften die Gallier, die an Karl eine Stütze zu finden hofften, die römischen Sänger. Diese, stolz auf ihre Tradition, stellten dem bäuerischen Gesang der Gallier die Lehre des heiligen Gregor gegenüber und nannten sie Ignoranten, Bauern und Dummköpfe. Da der Streit kein Ende nehmen wollte, sagte König Karl zu seinen Sängern: „Urteilt selbst — wo ist das Wasser reiner und besser: an der Quelle oder in dem weiter-

[1]) Monumenta Germaniae historica I 61, 110.

fließenden Bache?" Sie antworteten alle: „An der Quelle" — weil es dort seinen Ursprung habe; in den Bächen werde es um so trüber und schmutziger, je weiter sich diese von der Quelle entfernten. „Kehret also zurück", rief Karl, „zur Quelle des heiligen Gregor, dessen Gesang ihr offenbar verdorben habt." Darauf erbat sich der König vom Papst Hadrian Sänger, welche den Gesang im Frankenlande verbessern sollten. Der Papst gab ihm die beiden vortrefflichen, von Gregor selber inspirierten Sänger Theodor und Benedikt, denen er je ein Antiphonar des heiligen Gregor schenkte. Ins Frankenland zurückgekehrt, schickte Karl den einen dieser Sänger nach Metz, den andern nach Soissons, und befahl, daß alle Gesanglehrer an den fränkischen Schulen diesen die Antiphonare zur Korrektur übergeben und von ihnen im Gesang sich unterrichten lassen sollten. Nun wurden die Antiphonarien der Franken, die ein jeder nach Gutdünken durch Zusätze oder Abkürzungen verdorben hatte, verbessert, und alle Sänger Frankens lernten die römische Notenschrift, die man jetzt die fränkische nennt. Aber die Franken konnten die tremulas vel vinnulas sive collisibiles vel secabiles voces (Forkel übersetzt ganz gut „Triller und Gropetti, Appoggiaturen und Mordents") nicht vollkommen herausbringen und brachen wegen der angeborenen Rauheit der Stimme die Töne in der Kehle. Die Hauptschule des Gesanges verblieb in Metz, und wie die römische Gesangschule über der von Metz steht, ebenso überragt diese die übrigen Schulen Galliens. Zugleich unterrichteten die römischen Sänger die Gallier in der Kunst des Organisierens (d. h. des mehrstimmigen Gesangs).

Von Bedeutung ist an dieser Erzählung u. a., was der Gewährsmann über die fränkische Notenschrift sagt. Ebenso wie wir Karls Fürsorge die Erhaltung der wichtigsten antiken Schriftsteller durch planmäßige Abschriften verdanken, erlangten die karolingischen Notenschreibereien großes Ansehen. Der Typ der Metzer Neumen[1]) wurde tonangebend für die gesamten Notierungen des Zeitalters. An den Domschulen zu Mainz, Trier, Köln, Worms, Münster, Osnabrück, Hildesheim, Paderborn und Minden wurden fleißig Noten geschrieben, den Hauptruhm hierbei aber gewannen die Klöster.

Wichtig sind die kirchenmusikalischen Verordnungen des Kaisers. So kämpft er in einem Kapitular von 789 gegen den gallikanischen Gesang und verpflichtet alle Kleriker, den römischen Usus genau und

[1]) Zahlreiche photographische Wiedergaben bei J. Wolf, Handbuch der Notationskunde I und P. Wagner, Neumenkunde.

vollständig zu lernen, um das officium nocturnale und graduale in der vorgeschriebenen Weise ausführen zu können. Die Bischöfe sollen darauf achten, daß die Psalmen in würdiger Weise und mit Einhaltung der Versabsätze vorgetragen würden, daß insbesondere bei allen das gloria patri am Ende hinzugefügt werde und in der Messe der Priester mit dem ganzen Volk das dreimalige Sanctus sänge. Falls sich Fehler eingeschlichen hätten, sollten die Geistlichen gewissenhaft Texte und Melodien verbessern. Ein Kapitular von 802, das sich mit der Ausbildung der Geistlichen beschäftigt, verlangt ausdrücklich eine Prüfung in der Psalmodie und dem römischen Gesang der Stundenämter; das gleiche betont 803 die Synode von Aachen. Außerdem wird hier den Bischöfen nahegelegt, selber Sängerschulen zur Pflege der gregorianischen Überlieferung an geeigneten Orten einzurichten.

Daß solche Überwachung immer wieder nötig wurde, beweist der Brief eines Unbekannten von 814 an den Regensburger Bischof Batterich [1]: „Manche Priester treten in die Kirche und raspeln das Amt eilig, sprungweise, ohne Antiphonen und Lobgesänge herunter, um desto früher zu Tische zu kommen.“ Wie die kaiserlichen Verordnungen von den örtlichen Kirchenbehörden mit regem Eifer weiterentwickelt wurden, zeigen die Verfügungen Bischof Haitons von Basel (814—827) [2]. Die eingebürgerten gallikanisch-fränkischen Gebräuche waren jedoch so schwer zu beseitigen, daß Karl zu einem Kompromiß greifen mußte und durch Alkuin das römische Sakramentar etwa auf der mittleren Linie für das ganze Frankenreich bearbeiten ließ [3]). Wieder zeigt sich, daß es den Karlingen nicht auf die Interessenvertretung des Romanismus, sondern einzig auf die politische Einheitlichkeit nach praktischen Gesichtspunkten ankam. Merkwürdigerweise erzwang nach dem Zeugnis Papst Leos IV. gerade die weltliche Macht auch bei den italienischen Landgemeinden die Allgeltung des neuen, gemischten Usus, während Gregor selber noch gar nicht an die Universalität seiner Regeln, sondern nur an eine Vereinheitlichung zwischen den römischen Stadtkirchen gedacht hatte.

In dieser fränkisch-gregorianischen Verschmelzung ist das mittelalterliche Meßgesangbuch bis zum 15. Jahrhundert so gut wie unverändert beibehalten worden, nur mit dem Unterschied, daß gerade die Italiener später mit den Melodien höchst leichtfertig umgesprungen sind,

[1]) P. Wagner, Einf. in die greg. Mel.[2] I 146.

[2]) P. Wagner, Einf.[2] I 129.

[3]) Dom Pothier, Revue d. chant. grég. VII, 125.

während die Deutschen sich treuste Bewahrung der Überlieferungen angelegen sein ließen[1]). Wenn 1052 der Elsässer Papst Leo IX. (Bruno von Egisheim) zu Worms einen Diakon degradierte, weil er eine Oration nicht nach römischer Weise sang[2]), so erklärt sich diese Härte vielleicht aus der geheimen Sorge der Kurie vor deutscher Häresie; allerdings war Bruno ein musicus insignis, subtillimus, peritissimus, von dem sich noch eine Gloriakomposition erhalten hat, und ein Fanatiker des ordo Romanus[3]).

In seinem Eifer für die römisch-fränkische Liturgie scheint Karl gegenüber der Mailänder Kirche einigermaßen übers Ziel hinausgeschossen zu sein. Nach der Chronik des Landulf ließ er auf einem seiner Lombardenzüge die ambrosianischen Gesangbücher fast sämtlich verbrennen und war nur mit Mühe davon zu überzeugen, daß die Unterschiede gegen den von ihm gewünschten Ritus viel zu geringfügig seien, um solche Maßregel zu rechtfertigen. Worin diese Abweichungen bestanden haben, ist nach den widersprechenden Urteilen der alten Gewährsmänner nicht mehr klar zu ersehen. Radulph von Tongern beschreibt die ambrosianischen Psalmgesänge als besonders fein unterteilt und gleichmäßig kadenzierend unter strenger melodischer Entsprechung der Parallelglieder[4]). Diese Gesangsweise blieb insofern für Deutschland von Wichtigkeit, als z. B. das Bistum Augsburg noch jahrhundertelang dem Erzbistum Mailand unterstellt war und deshalb den cantus ambrosianus mit dem römischen vermischt bis 1584 bewahrte. Im 12. Jahrhundert, als das gregorianische Offizium sonst schon allein herrschend war, traten zwei Regensburger Kleriker, Paul v. Bernried und sein Neffe Gebhard, in Beziehungen zum Mailänder Domschatzmeister Martinus, um in den Besitz der echten Singweisen des Ambrosius zu gelangen, und baten ausdrücklich um ein antiphonarium cum notulis. Im Kloster des heiligen Ambrosius zu Prag wurde auf Veranlassung seines Gründers, Kaiser Karls IV., nicht nur das Stundenoffizium, sondern auch die Messe nach mailändischer Vorschrift begangen[5]).

Pipins und Karls Beziehungen zu Byzanz sollten auch für die musikalischen Verhältnisse des Frankenlandes fruchtbar werden. Im Jahre 757 überbrachten Gesandte des oströmischen Kaisers Konstantin

[1]) P. Wagner, Einf.[3] I 233—239 u. 198ff.

[2]) Mantuani, Wien I 45 nach Hefele, Konziliengeschichte IV 761.

[3]) Vogeleis in Festschr. z. gregorianischen Kongreß, Straßburg 1905 S. 23ff

[4]) Ambros, Musikgeschichte[3] II 52.

[5]) P. Wagner, Einf.[3] I 223.

Kopronymos dem Frankenkönig eine Orgel nach Compiègne. Bei dieser Gelegenheit scheinen sich Beziehungen zwischen den byzanthinischen und fränkischen Musikern angeknüpft zu haben, denn seitdem gebrauchen z. B. Alkuin und Aurelian gern Ausdrücke des orientalischen Kirchengesangs. Wir werden neugriechischen Einflüssen noch bei der Entstehung der Sequenzen wiederbegegnen. Von einer zweiten Orgel, welche die Byzanthiner auf Befehl Kaiser Michaels, diesmal an Karl den Großen, aushändigten, erzählt der Monachus Sangallensis: „Dieselben Gesandten brachten neben verschiedenen andern Dingen auch allerlei musikalische Instrumente mit. Alles das betrachteten sich die Werkleute des einsichtigen Karl, ohne sich etwas merken zu lassen und bildeten alles sehr genau nach, vorzüglich jenes vortrefflichste aller Instrumente, welches vermittels der mit Luft gefüllten ledernen Blasbälge, die wunderbar durch eherne Pfeifen blasen, das Rollen des Donners durch die Kraft des Schalles und ebenso das sanfte Geflüster der Lyra oder Zimbel an Süße des Tones erreicht. Wo das aufgestellt wurde und wie es dann mit andern Dingen zugrunde ging, gehört nicht hierher."

Am byzantinischen Hofe war die Orgel ein weltliches Instrument gewesen — eine oder mehrere goldene Orgeln begleiteten die Festgesänge der „Grünen" und „Blauen" bei Krönung, Brautbad und Trauung der Kaiserin, bei der Prinzentaufe und siegreichem Einzug des Kaisers[1]). Die ausschließliche Übertragung auf das kirchliche Leben ist also vielleicht fränkische Neuschöpfung gewesen. In einem Gedicht des Walafried Strabo über die Ausstattung des Aachener Münsters heißt es von der dort aufgestellten Orgel[2]):

> „Also begann das Bewußtsein der süße Klang zu bestricken,
> daß eine Frau davon die Besinnung verlor und das Leben."

Es wird sich um jenes Instrument handeln, das Ludwig der Fromme 826 von einem venetianischen Priester Georg hatte erbauen lassen, wozu der Schatzmeister Thankolf alles Erforderliche zur Verfügung stellen mußte. Rasch scheinen sich aber auch die Deutschen Ruhm als Orgelbauer errungen zu haben, denn schon Papst Johann VIII. (872—880) erbat von Bischof Anno von Freising eine Orgel bester Art nebst einem Künstler, der sie nach allen Bedürfnissen des Spiels zu verfertigen und

---

[1]) Zeremonienbuch I 208 ff., I Anh. 503 ff. usw. Vgl. Dieterich, Hofleben in Byzanz (Voigtländers Quellenbücher Bd. 19).

[2]) Ambros [3] II 77.

einzurichten imstande wäre[1]). Um 830 besaß nach dem Zeugnis des Ermoldus Nigellus auch schon Straßburg eine Münsterorgel[2]). Bald danach schrieb Notker der Deutsche seine althochdeutschen Maßanweisungen für die Fertigung von Orgelpfeifen — in der Folgezeit neben dem Glockengießen eine der wichtigsten Klosterindustrien.

Die Orgeln der Karolingerzeit waren gewiß noch recht unbeholfene Maschinen von geringer Tastenanzahl und noch ohne Pedal. Die Anschauung freilich, als hätte man sie damals nicht mit Fingern gespielt, sondern mit Fäusten geschlagen, hat sich längst als Märchen erwiesen. Die Orgel wird im wesentlichen zur Unterstützung des probenden Sängerchors im Einklang mitgewirkt haben. Die Mehrstimmigkeit tritt in den Kirchen des Frankenlandes während des 9. Jahrhunderts erst in den rohesten Formen auf; wenn die vielleicht urtümlichste Manier dieser Art organum heißt, so scheint das immerhin schon auf die Mitwirkung der Orgel hinzuweisen, die vielleicht zunächst die eine der beiden Stimmen selbständig übernahm und dem Chor die andre überließ.

Auch sonst hören wir zur Zeit Karls des Großen von Instrumentalmusik; als z. B. in der Provinz ein Bischof in seiner Predigt elend stecken bleibt, sucht er die auf Visitation anwesenden Sendboten des Kaisers durch ein Festmahl zu günstigem Bericht zu bestechen, „während die Sänger sangen und alle Instrumente schöne Musik machten." Ob dabei Mimen oder Kleriker die Ausführenden waren, bleibe dahingestellt.

Kennzeichnend für den Bildungsdrang des Kaisers und den geistigen Hochstand seiner engeren Umgebung waren die Bestrebungen, welche zu Karls Akademie führten. Es waren das freundschaftliche Zusammenkünfte am Hofe, bei denen in einer ersten, renaissanceartigen Nachahmung der Antike Lyrik vorgetragen, Musik gemacht, gelegentlich sogar Theater gespielt wurde, bis Erzbischof Leidrad von Lyon wenigstens die mimischen Versuche als unstatthaft hintertrieb[3]). Karl, der sich hier ganz als gemütlicher Hausvater gab, hieß in diesem Kreise mit Anspielung auf den königlichen Sänger: David, Alkuin: Flaccus, Bischof Rikulf von Mainz: Flavius Dametas, Rigbod von Trier: Macarius, Arno von Salzburg: Aquila, Abt Adelhart von Corvey: Augustin, Angilbert: Homer, und seine heimliche Geliebte, Karls Tochter Bertha, wurde Delia genannt. Die Königstöchter erhielten täglich drei Stunden

[1]) Ambros [3] II 202.

[2]) Vogeleis, Bausteine S. 5.

[3]) Die ausführlichste Darstellung bei H. Reich, Der Mimus I (1902).

Musikunterricht und sangen bei den Akademiesitzungen Lieder ihres Lehrers Alkuin zur Harfe; neben eignen Erzeugnissen des Akademiekreises wird man die bereits erwähnte Liedliteratur des Sedulius, Gaudentius, Prudentius usw. herangezogen haben.

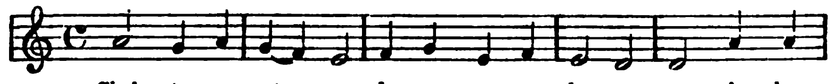
Von Alkuins Schöpfungen sind einige Hymnenmelodien auf uns gekommen, doch treten unter den Hymnenverfassern die Deutschen auffällig zurück; es kommen sonst wohl nur noch Walafried Strabo († 849 als Abt von Reichenau) und Rhabanus Maurus († 856 als Erzbischof von Mainz), und auch diese vielleicht nur als Dichter, in Betracht. Die überlieferten Singweisen sind einfach genug und decken sich mit dem, was Radulph von Tongern als Merkmal der Hymnen bezeichnet: Unicam atque facilem habent notam. So lautet eine (bis auf den dorischen Schluß) stark an F-Dur gemahnende Hymnenmelodie des Rhabanus von Fulda[1]):







Eine zweite Hymne des gleichen Verfassers steht in der sapphischen Strophe, wird nun aber, bezeichnend für den mittelalterlichen Standpunkt germanischer Stammsilbenhervorhebung, nicht mehr antik metrisch –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ –́ ◡ usw., sondern natürlich-wortrhythmisch betont:



[1]) H. Riemann, Handbuch der Musikgesch. I, 2,22.



Man bemerke die melodische Parallelität der ersten und dritten Textzeile, wodurch die Weise in beidemal phrygisch schließenden Vorder- und Nachsatz geteilt wird. Karl der Große selber ist früher als Verfasser der berühmten Pfingstantiphon Veni creator spiritus in Anspruch genommen worden, jedoch nicht mit Recht; dagegen dürfte der Hymnus A solis ortu usque ad occidua[1]) auf seinen Tod geprägt worden sein. Ein ähnlicher Klagegesang auf den Tod Herzog Erichs von Friaul[2]) hat sich gleichfalls in unliniierten Neumen des 9. Jahrhunderts erhalten. Als Karl später auf Betreiben Kaiser Friedrichs II. heilig gesprochen wurde, ist noch so manche Sequenz zu seinen Ehren gedichtet und gesungen worden.

Was Pipin und Karl geschaffen, war so viel des Neuen, daß naturgemäß einige Zeit vergehen mußte, bis alle Anregungen verarbeitet und organisch ausgestaltet waren. So ist es einleuchtend, daß wir aus der Zeit Ludwigs des Frommen verhältnismäßig wenig über Fortschritte auf kirchenmusikalischem Gebiet erfahren. Bezeichnend für die ganze Sinnesart des neuen Herrschers ist der Bericht seines Biographen Theganus von Trier: „Niemals erhob er seine Stimme zu einem Lachen, auch dann nicht, wenn an den höchsten Feiertagen zur Freude des Volks die Spaßmacher, Mimen und Taschenspieler an den Tisch vor ihn traten. Das Volk wollte sich vor Lachen ausschütten, er aber verzog niemals den Mund zu einem Lächeln, obwohl er doch so weiße Zähne hatte.“ Um so reger war sein Interesse für die geistlichen Musikübungen, wie bereits gelegentlich des Aachener Orgelbaus erwähnt wurde.

Die Metzer Gesangschule blieb auch nach Karls Tode die einflußreichste unter ihren Schwestern. Im 10. Jahrhundert war ihr berühmter Leiter Rotland, gleichzeitig wirkte ein angesehener Sänger Bernaker als

[1]) Abgedr. mit Übertragungsversuch bei Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen-âge Anh. II Nr. 1.

[2]) Coussemaker, ebendort Anh. IV Nr. 4.

Diakon und Präzentor an der dortigen Erlöserkirche[1]). Das Ansehen, in dem auch noch am Ende des 9. Jahrhunderts der fränkische Kirchengesang stand, erhellt aus der Tatsache, daß 885 König Alfred einen berühmten fränkischen Gesanglehrer namens Johannes nach Oxford berief und ihm einen Lehrstuhl für Kirchengesang an der neugegründeten Hochschule übertrug; auch dessen Begleiter Grimbald wurde als hervorragender Kantor bewertet.

Einen guten Begriff vom musikalischen Weltbild der ausgehenden Karolingerzeit gibt eine kleine Abhandlung des Geschichtsschreibers Regino von Prüm. Zunächst Abt dieses kleinen Eifelklosters, wurde er von weltlichen Mächten, z. B. Arnulf von Kärnten, vielfach verfolgt und angefeindet, bis Erzbischof Ratbod von Trier ihm eine Zuflucht bot, indem er ihn zum Abt des Trierer Martinsklosters ernannte und sich von ihm auf zahlreichen Inspektionsreisen begleiten ließ. Die hierbei zutage getretenen Mängel in der kirchengesanglichen Überlieferung gaben Anlaß zur Abfassung von Reginos De harmonica institutione, die seinem Gönner Ratbod gewidmet ist. Lehrreich ist gleich im Vorwort seine Klage, daß ein Teil der Antiphonen in einer Tonart begönne, in eine zweite übergehe, um gar in einer dritten zu schließen — für ihn ist also die Einheit der Tonalität bereits eine Grundforderung. Wie er sich die reine Gestalt der kirchlichen Gesänge dachte, hat er in einem besonderen Tonarius dargetan, der im Zusammenhang mit andern Werken dieser Gattung behandelt werden wird. Des weiteren stellt Regino die bekannten acht Kirchentöne auf und versichert, diese reichten für alle Anforderungen der geistlichen und weltlichen Vokalmusik hin. Diese Betonung klingt fast wie eine Verteidigung gegen die bereits vom Mönch v. Angoulême geäußerten Zweifel an der allumfassenden Fähigkeit des gregorianischen Systems und scheint für die Instrumentalmusik Besonderheiten offen zu lassen. Dieser allein schreibt er nämlich, während er der Vokalmusik die pythagoräisch intonierte Diatonik zuweist, die chromatische Spaltung des Ganztons zu, womit vielleicht übereinstimmt, daß nach Virdung sehr alte Orgeln nebeneinander b- und h-Tasten besaßen. Quarte, Quinte, Oktave, Duodezime und Doppeloktave sind ihm die einzigen Konsonanzen, von der antiken Enharmonik schleppt er diesis und apotome mit, „deren zwei noch keinen Ganzton ausmachen", wie er überhaupt viel Boetianischen Wust von der Sphärenharmonie, dem Gesang der Tiere, der Vorherrschaft aller Theorie usw.

---

[1]) P. Wagner, Einf. [3] I 231.

wiedergibt. Wertvoll ist für uns die Scheidung aller Tonwerkzeuge seiner Zeit in Saiteninstrumente (Lyra, Kithara, Harfe), Blasinstrumente (Flöten, Sackpfeifen, Schalmeien, Orgeln) und Schlaginstrumente (Zimbeln und Pauken). Alles in allem verrät das Schriftchen keinen originellen Musikerkopf, sondern enthält nur etwa den damals allgemein im Rahmen des Quadrivium geforderten Unterrichtsstoff. 915 ist Regino im Trierer Kloster St. Maximin gestorben, wo man 1581 sein Grab wiedergefunden hat.

2. Kapitel. Sequenzblüte zur Zeit der sächsischen und salischen Kaiser

Die Bestrebungen der Karlinge, das gesamte Leben der Zeit an ihrem Hof wie in einem Brennspiegel zu sammeln, mußten ein Ende nehmen, als unter ihren letzten schwachen Abkömmlingen das Reich zerfiel und Deutschland sich in den Geburtswehen einer neuen Zeit, derjenigen der Stammesherzogtümer, wand. Die Tonkunst mußte neue Asyle suchen und fand sie auf fast zweihundert Jahre vor allem in stillen Alpentälern und am Rande des Bodensees in den Benediktinerklöstern St. Gallen, Reichenau, Engelberg, Einsiedeln und Rheinau. Hatte in Reichenau zu Ludwigs des Frommen Zeit Walafried Strabo die glänzende Reihe kunstsinniger Kirchenmänner eröffnet, in der wir zu Beginn des 11. Jahrhunderts einen Berno und Hermannus Contractus hervorragen sehen, so geht der musikalische Stammbaum St. Gallens mindestens in einer Wurzel auf Rhabanus Maurus von Fulda zurück, dessen Schüler Warembert der treffliche Lehrer Isos wurde, welchem wiederum das Dreigestirn Ratbert, Notker Balbulus und Tutilo lauschen sollte. Neben Isos Unterweisung genossen sie diejenige des Iren Möngal-Marcellus. Ein dritter Überlieferungsstrom mag schließlich geradeswegs auf Rom zurückgehen, da das Kloster nicht allzuweit von der alten Straße lag, welche vom Bodensee über Graubünden und den Julierpaß nach Italien führte.

Ekkehard IV. erzählt, zwei von Karl dem Großen angeforderte päpstliche Sänger, Petrus und Romanus seien in der Klosterzelle des heiligen Gallus eingekehrt, wo Romanus mit seinem Antiphonar schwer erkrankt hätte zurückbleiben müssen, während Petrus ungefährdet Metz erreicht und dort zum Ruhm der römischen Gesangsschule gewirkt habe; die Mönche hätten den Kranken gesund gepflegt, und zum Dank sei

ihnen vom Kaiser gestattet worden, den Genesenen samt seinem Buch in St. Gallen zu behalten, um auch dort der Tradition Gregors eine Pflanzstätte zu schaffen — seitdem habe freundschaftlicher Verkehr zwischen den Gesangsschulen von Metz und St. Gallen bestanden. Diese früher allgemein geglaubte Geschichte wird von den besten Autoritäten neuerdings für ein Sanktgallisches Hausmärlein gehalten, dazu bestimmt, der klösterlichen Gesangsüberlieferung eine ebenso feste Stütze zu schaffen, wie sie bei der berühmten Metzer Konkurrenz allerseits schon anerkannt war. Da der bedeutendste Sänger der byzantinischen Kirche Romanos hieß, vermutet P. Wagner[1]) in jenem angeblichen Romanus eine unbewußte Personifizierung jener unleugbaren oströmischen Einflüsse, die sich neben den gregorianischen im alemannischen Kirchengesang des 9. Jahrhunderts geltend machen. Noch zu einem andern Schüler des Rhabanus Maurus, dem ostfränkischen Mönch Johannes, spannen sich von St. Gallen aus Beziehungen an; er wird als der erste genannt, der in Deutschland Kirchengesänge in verschiedenen Modulationen komponierte.

Wohl nach dem gleichen, mythischen Romanus, der sie aus Rom mitgebracht haben sollte, wurde die hauptsächlich in den Sanktgallischen und davon abhängigen Reichenauer bzw. Einsiedler Handschriften auftretende Romanusnotation benannt, eine vermutlich für instrumentale Zwecke bestimmte Buchstabentonschrift, die es gegenüber den auf römisch-irischen Usus zurückgehenden linienlosen Neumen unternimmt, die Töne nach Höhe und Dauer möglichst genau zu fixieren. In einem Brief an einen Bruder Lantpert hat Notker der Stammler die Bedeutung der Zeichen erklärt, freilich in der etwas spielerigen Weise eines Abecedarius, indem er sämtliche Buchstaben des Alphabets kommentiert, obwohl in Wirklichkeit nur wenige benutzt wurden, und er alle erläuternden Worte jeweils mit dem gleichen Laut beginnen läßt. Wichtig sind die Zeichen a = altius und s = sursum für den höheren, e = equaliter für den gleichen, i = inferius für den tieferen Ton; c = celerius für den beschleunigten, b = bene für den gehaltenen, m = mediocriter für den mittleren, t = trahatur für den verlangsamten Vortrag; andere Zeichen wurden nur in Ausnahmefällen benutzt. Häufig findet man Neumen und Romanusbuchstaben zusammen notiert, also wirkten dabei wohl Gesang und Instrumente mit, was auch sonst vielfach überliefert wird.

---

[1]) Einführung [2] I 249 u. 263.

Anschaulich erzählt Walafried Strabo von Reichenau[1]: „Mit Ostern des Jahres 824 machten wir uns an das Studium der Musik. Tatto war selbst ein berühmter Musiker und komponierte verschiedene Hymnen und Gesänge; er hielt uns ausführliche Vorträge über die Aufeinanderfolge und das gegenseitige Verhältnis der Töne sowie über die Gesetze der Komposition. Dazu erklärte er uns die Natur und den Gebrauch der verschiedenen Instrumente, die Regeln des Gesanges, die mannigfachen Tonzeichen, deren allmähliche Entstehung und jetzige Bedeutung. Beinah jeder von uns hatte entweder den Gesang oder auch eins der Instrumente schon in früheren Jahren erlernt. Der eine spielte die Orgel, die allein zur Begleitung des Gesanges im Münster angewendet wird, der andere schlug die Harfe, ein dritter blies die Flöte oder die Trompete und Posaune; einige spielten die dreieckige Kithara oder die dreisaitige Lira; alle erhielten der Reihe nach Anleitung dazu und verwandten einen großen Teil ihrer Zeit darauf, sich in diesem Fach vollständig auszubilden."

Man stellte sich dort also damals nicht so streng auf den reinen a capella-Standpunkt, wie er eigentlich der Lehre Gregors entsprach: Tutilo durfte beim Gottesdienst seine Tropen zur Begleitung der fidicula, eines kleinen Saitspiels, vortragen und erhielt nach Ekkehards IV. Erzählung vom Abt sogar einen besonderen Raum angewiesen, um die Söhne der Edelleute im Spiel auf Saiten- und Blasinstrumenten zu unterrichten. Auch hierin tut sich der volkstümlich-kernhafte Zug kund, der diesen Benediktinern die herzliche Liebe ihrer deutschen Gemeinden sicherte.

Vor allem bei fürstlichen Besuchen entfalteten die Klöster reichen instrumentalen Pomp. Während man 829 in der Reichenau vor Karl dem Kahlen mit Nauplium, Flöte, Orgel und Zimbeln musizierte, scheint man bei der Sanktgallener Weihnachtsfeier Konrads I., 912, sogar Spielleute ins Kloster bestellt zu haben, denn es heißt in dem betreffenden Bericht: psallant symphoniaci. Kein Wunder, daß die deutschen Könige gern bei den Bodenseeäbten zu Gaste kamen. So begrüßte man zu Reichenau 838 Kaiser Lothar, 1040 und 1048 Heinrich III., während die Sanktgallner Mönche zwischen 857 und 867 Ludwig dem Deutschen mehrfach, 883 Karl dem Dicken, 912 Konrad I., 972 Otto dem Großen, 1039 und 1046 Heinrich III. unter Führung des Abbas mit Gesang und Instrumentenspiel entgegenzogen.

---

[1]) Bäumker, Tonkunst S. 27 f.

Bei solcher Gelegenheit ereigneten sich niedliche Geschichten, bezeichnend für die kindliche Frische der Herrscher und die Disziplin der jungen und alten Klosterinsassen: Konrad I. wollte die Aufmerksamkeit der so ehrbar dreinschauenden Klosterschüler auf die Probe stellen und ließ ihnen bei der Prozession einen Korb rotwangiger Äpfel vor die Füße rollen — aber die kleinen Sänger schielten mit keinem Blick nach den leckern Früchten. Otto I. ließ während des feierlichsten Gesanges polternd seinen Stab zur Erde fallen und war hochbefriedigt, als keiner der Konventualen sich dadurch im Vortrag beirren ließ.

Der Knabenchor der Klosterschule besaß seine besonderen Rechte: weit bis nach Frankreich und Deutschland hinein wurde, stellenweise bis ins 18. Jahrhundert, am Johannistag oder am Tage der unschuldigen Kindlein an den Stifts- und Kathedralkirchen ein großes Kinderfest gefeiert, wobei die Chorknaben einen der Ihrigen zum Bischof wählten, der von zwei ebenso jugendlichen Kaplänen unterstützt die Messe zelebrierte und feierlichen Prozessionen voranschritt. Das Salzburger Konzil von 1274 wendete sich gegen Mißbräuche, die sich dabei durch die Mitwirkung älterer „fahrender Schüler" eingeschlichen hatten; die Wiener Kantoreiordnung von 1460 wirft eine Summe für die festliche Bewirtung des episcopus puerorum aus[1]).

Bei den Königsbesuchen traten die Klosterleute auch als Gelegenheitsdichter und -komponisten mit sogenannten Laudes hervor. So begrüßten die Reichenauer den Kaiser Lothar mit dem Gesang von zehn sechszeiligen Strophen aus Walafrieds Feder, von denen jede mit dem Kehrreim schloß:

„Imperator magne vivas semper et feliciter."
(„Großer Kaiser, du sollst leben voller Glück und ewiglich"[2]).

Die Sanktgallener begrüßten Karl den Dicken mit einem Hymnus von fünf sapphischen Strophen, deren mittelalterliche, vierhebige Betonung eine Verdeutschung der ersten Strophe widerspiegeln möge:

„Ímpèratórùm || géminèm poténtèm
máctè regnórùm || nóvitàte mirà.
sémpèr antiquìs || fámulis benignè
réx miseréré."

---

[1]) Mantuani, Wien I 159; vgl. A. Dürr, Commentatio historica . . . vom Schulbischoff, Mainz 1755. Siehe auch unten Sechstes Buch, Kap. 2.

[2]) Schubiger, Sängerschule von St. Gallen S. 28f.

„Hèil, mächt'ger Spröß vòn || Käisern, dù Erläuchtèr,
Méhrèr des Reichs ùm || neüerwòrbne Trònè,
bleib üns in Gnädèn, || deinen älten Dienèrn,
Hèrrschèr, gewògèn."

Bei der gleichen Gelegenheit ließ Ratbert dann noch eine Reihe recht barbarischer, binnenreimender Distichen (versus leonini) „zum Empfang der Königin" singen, die vermutlich durchkomponiert waren. Von gleicher Form war ein vom Sanktgallener Dekan Waltram komponiertes Loblied auf Konrad I.

In den Laudes, sowie den mancherlei (leider notenlos überlieferten) Gesängen zu Ehren interner Heiliger (Othmar, Gallus, Magnus, Meinrad usw.) konnten sich die klösterlichen Hausdichter (unter denen ein Notker Physicus [† 981] und der Musiktheoretiker Berno von Reichenau [† 1034] zu nennen sind) weit freier ergehen als es in den offiziellen Hymnenformen zum allgemeinen Gebrauch möglich war. So wird z. B. in dem unter Isos Schüler Abt Salomon verfaßten neumierten Magnuslied Miles ad castrum properes novellum eine Art von Rondoform dadurch gewonnen, daß die zwölfmal wiederholte Eröffnungsstrophe jedesmal von Wechselstrophen abgelöst wird. In Ratperts Prozessionsgesang Ardua spes mundi aus der gleichen Sanktgallner Handschrift 381 wird die erste, vierzeilige Strophe sogar zu zwei zweizeiligen Refrains zerspalten, die abwechselnd den neuen Strophen nach dem Zeilenschema

a b c d e f g h c d i k l m a b n o p q c d usw.

folgen. Daß es sich dabei um weltliche Einflüsse handeln mag, legt der Vergleich mit Liebesliedern der Zeit nahe; wenn da z. B. ein linienlos neumiertes „jam dulcis amica venito" des 10. Jahrhunderts[1]) zehn gleichgebaute Strophen durch die genau auskalkulierte Abfolge zweier verschiedener Melodien in drei Gruppen zerlegt nach dem Schema

	Melodie I	Melodie II	
Strophe	1	2, 3, 4:	1. Gruppe
	5	6 :	2. Gruppe
	7	8, 9, 10:	3. Gruppe,

während im 11. Jahrhundert verwandte Rondo- und Kehrreimbildungen[2]) bei den höfischen Liedertexten eines Wipo wiederkehren, so erscheinen

[1]) Coussemaker, Hist. de l'harm. au m.-a. Tafel 10 Nr 17

[2]) Eine Geschichte des Refrains bietet F. Wolf, Die Lais, Sequenzen und Leiche (1840) S. 18—41.

solche Formen als Kundgebungen des gleichen, produktiven Spieltriebes, der als Lust am Ornamentalen die deutsche bildende Kunst desselben Zeitraums bestimmt[1]). Dieser Hang zur Vermannigfaltigung des Symmetrischen in Zierformen, Arabesken, geometrischen Figuren, tut sich, gestützt auf eine erstaunlich reiche Phantasie, auch in jener musikalischen Gattung als leitendes Gestaltungsprinzip kund, mit der St. Gallen (wenn auch vielleicht nicht schon im Keim, so doch in der lebensfähigen Frühform) das erste große Kunstwerk eigner tönender Germanenkultur im Mittelalter geschaffen hat: in der Notkerschen Sequenz.

Um 830 aus Karolingerblut zu Heiligau (sacer pagus) im Thurgau, jetzt Elk im Zürcherischen, geboren, kam Notker gegen 840 als Klosterschüler nach St. Gallen, wo er im Lauf der Jahre zu hohen Ehren aufstieg, um ebendort 912 hochbetagt und von vielen Schülern betrauert zu sterben. Ein Sprachfehler trug ihm den ihn von mehreren gleichnamigen Klostergenossen unterscheidenden Beinamen des „Stammlers" (balbulus) ein.

Merkwürdigerweise ist sein Name bis in die Gegenwart hinein einigermaßen populär geblieben ausgerechnet durch ein Lied, dessen Verfasserschaft ihm höchstwahrscheinlich ganz zu Unrecht zugeschrieben wird, die berühmte Antiphon (nicht Sequenz!) Media vita in morte sumus. Notkers Autorschaft wird zwar durch eine ganze Geschichte zu erhärten gesucht: bei einem Spaziergang habe der Anblick von Arbeitern, die an gefährlicher Stelle eine Brücke über die Goldach schlugen, ihm das nahe Beieinanderwohnen von Tod und Leben vor Augen gestellt und den Gedanken zu seinem Liede eingegeben. Als Gewährsmann für diese Erzählung zeichnet jedoch erst Ekkehard IV., der volle hundert Jahre nach Notkers Tode schrieb und sich überdies vielfach als unzuverlässiger Berichterstatter erweist. Die verschnörkelte Melodie zeigt nirgend den uns in Notkers Sequenzen so vielfach belegten Duktus seiner Hand, auch tritt das Lied in Sanktgallner Handschriften erst wesentlich später auf als etwa in solchen englischer Herkunft[2]). Ekkehard zeigt das verzeihliche Bestreben, alles nur irgendwie Rühmliche mit seinem geliebten Heimatkloster in Verbindung zu setzen, und seine Anekdote ist anscheinend gern vom Konvent der Brüder übernommen worden, denn auf sie dürfte der noch jahrhundertelang geübte Brauch zurückgehn, daß man bei Prozessionen an den drei

---

[1]) Vgl. Worringer, Die altdeutsche Buchillustration, München 1912, Einl.
[2]) Dreves, Analecta hymnica LIX 388.

Goldbachbrücken Halt machte und dreimal das Media vita sang [1]). Im 13. Jahrhundert scheint sich das Lied zu einer Art von Zauberformel entwickelt zu haben, durch die man sich gegen Unglück zu sichern oder andern zu schaden suchte: als 1263 der Erzbischof von Trier dem Mathiaskloster einen unerwünschten Abt aufzwingen wollte, sangen die Mönche am Boden liegend das Media vita [2]), und diese Runrusbannerei wuchs sich zu Anfang des 14. Jahrhunderts zu so allgemeinem Unfug aus, daß 1316 das Konzil von Köln unter Androhung schwerer Strafen verbieten mußte, gegen irgendwen ohne Erlaubnis des Bischofs Media vita zu singen [3]). Bereits im 15. Jahrhundert mehrfach ins Deutsche übertragen [4]), ist das Lied durch Luthers markige Übersetzung seit 1524 in vereinfachter und zugleich verschönter Melodie vornehmlich als Begräbnisgesang zu neuer Jugend erstarkt.

Das wahre Verdienst des Notker Balbulus beruht in der Schaffung wertvollster Sequenzen älteren Typs, wofür er selbst in der Widmung seiner Sammlung von rund fünfzig Nummern an Liutwart von Vercelli, den Kanzler Karls des Dicken, Zeugnis ablegt.

Es hatte sich im Lauf der Jahrhunderte die Gewohnheit eingebürgert, dem das Graduale der Messe abschließenden Hallelujah lange textlose Koloraturen anzuhängen: die jubili oder Jubilationen, je nach den Festtagen mit verschiedenen Tonfolgen versehen. Abt Rupert von Deutz sucht diese Erscheinung sehr hübsch zu begründen [5]): „Auf das Graduale, den Trauergesang, folgt das Allelujah der Freude, und indem wir die Größe des Trostes auszudrücken streben, jubeln wir mehr als daß wir singen, und dehnen eine kurze Wortsilbe in mehrere Neumen oder Neumengruppen aus, damit der Geist durch die lieblichen Töne ergriffen und dorthin gelenkt werde, wo die Heiligen in Herrlichkeit jauchzen, ewiges Leben herrscht und es den Tod nicht gibt.“ So schön wurde diese Idee nicht überall verstanden, böse Zungen spotteten über das baha-Singen der Priester, und für die Sänger selbst war es oft schwer, die ausgedehnten Melismen in den vielerlei vorgeschriebenen Fassungen ohne sonstige Gedächtnishilfe richtig vorzutragen. Notker, der schon lange auf Abhilfe sann, wurde durch ein französisches Anti-

[1]) Schubiger, Sängerschule S. 71.

[2]) Gerbert, De cantu I 561.

[3]) P. Wagner, Einf. [3] I 266.

[4]) Hoffmann v. Fallersleben, Geschichte des deutschen Kirchenliedes [3] (1861) Nr. 177—179.

[5]) P. Wagner, Einf. [3] I 95.

phonar, das 851 ein flüchtiger Mönch aus dem von Normannen zerstörten Kloster Gimedium (Jumièges) nach St. Gallen brachte, auf den richtigen Weg geführt: hier fanden sich, freilich noch schlecht genug deklamiert, einige Jubili mit selbständigen Texten versehen vor.

Notker versuchte das gleiche; bei den der letzten Alleluiahsilbe zugeteilten Koloraturen mit Endvokal „a" gelang es sofort, bei denen auf le- und lu- (offenbar unter Verzicht auf die Forderung entsprechender Vokale) erst nach längeren Versuchen, die sein Lehrer Iso mit dem Vorbehalt billigte, Notker dürfe in der Beseitigung von Ligaturen (Bindung mehrerer Noten auf einer Textsilbe) nicht auf halbem Wege stehen bleiben, sondern müsse zu streng syllabischer Deklamation gelangen. Übrigens kann Notkers Arbeit sich nicht auf einfache Wortunterlegung beschränkt haben, sondern muß auch in musikalischer Beziehung selbständig produktiv gewesen sein, denn die längsten damaligen Jubili weisen höchstens hundert Noten auf, während die Notkerschen Sequenzen durchschnittlich mindestens 250 Silben enthalten [1]. Kl. Blume freilich formt die einleuchtende Hypothese, die noch heute nachweisbaren, textlosen Jubili seien die von Gregor gekürzte, offizielle Alleluiahform, neben der noch die älteren, aus der orientalischen Kirche übernommenen longissimae melodiae inoffiziell bis zu Notkers Zeit einhergelaufen wären, um dann zunächst erst teilweise mit Prosatexten ausgestattet zu werden; daher der älteste Name prosa ad sequentiam, aus dem allmählich der synonyme Begriff Prosa = Sequenz entstanden sei; übrigens erwägt auch er die Möglichkeit der farcierten Melodieerweiterung nach Art des Tropus. Wie dem auch sei — daß Notker seine musikalischen Vorlagen doch ziemlich frei weiterentwickelt haben muß, werden uns später einige feine Züge tonmalerischer Art erweisen.

Der Gedanke der Sequenzdichtung muß damals einigermaßen in der Luft gelegen haben, denn ungefähr gleichzeitig taucht ähnliches in Handschriften des St. Martialisklosters zu Limoges auf — das gemeinsame Vorbild mag die oströmische Kirche geliefert haben, ist doch sequentia die wörtliche Übersetzung der dortigen Akoluthia [2]. Auch andere Ab-

---

[1] J. Werner, Notkers Sequenzen (Aarau 1901).

[2] Kl. Blume, Vom Alleluiah zur Sequenz (Kirchenmusikal. Jahrb. 1911 S. 1 ff.) geht soweit, Frankreich die eigentliche „Erfindung" der Sequenz zu- und St. Gallen abzusprechen. Schließlich kommt es aber darauf an, wer in der künstlerischen Gestaltung zuerst Vorbildliches geleistet hat, und da bleibt Notkers Bedeutung uneingeschränkt in Geltung. Überhaupt scheint Blume über die von Notker selbst verbürgte Entstehungsgeschichte sich allzuleicht hinwegzusetzen. Soll Notker das alles bloß fabuliert haben?

leitungen des Gattungsnamens sind versucht worden: die vielleicht aus Romanuszeichen hervorgegangenen Buchstaben s. n. zu Beginn der Jubili sollen sequentes neumas bedeutet und zu sequentias geführt haben, oder die Sequenzen wären dem Graduale „gefolgt", oder die „Sequenz" habe dem Parallelismus der Glieder ihren Namen zu verdanken, der zwar in der Tat für sie sehr bezeichnend ist, aber doch nur einem Teil der Gattung eignet.

Möngal-Marcellus ließ die ersten Sequenzen seines Schülers sogleich vom Klosterchor einüben, wo sie lebhaft gefielen; alsbald verbreiteten sie sich mit reißender Schnelligkeit durch Deutschland, Frankreich und England — nur Italien verhielt sich zurückhaltend. Was Notkers Sequenzen die unvergleichliche Beliebtheit gewann, war ihre Volkstümlichkeit: sie stellten einmal eine Absage an die klassischen Versmaße der gelehrten Hymnenpoesie dar[1]) und bedeuteten ferner eine Reaktion gegen den verkünstelten Ziergesang der Responsorien. Vor allem aber fesselten die Sequenzen als echte, packende Dichtungen und gehören als solche zum Schönsten und Wertvollsten, was das deutsche Mittelalter geschaffen hat. Durch Notkers und seiner Nachfolger Tätigkeit erhielt bald fast jedes Fest und jeder Heilige „seine" Sequenz, die schließlich — eine Überspannung ihrer natürlichen Bedeutung — fast als wichtigstes Stück des betreffenden Gottesdienstes galt.

An Festtagen wurde morgens der Abt in feierlicher Weise befragt, welche Sequenz gesungen werden sollte, und an hohen Festtagen war ein besonders lauter, langsamer und affektvoller Vortrag üblich[2]). Peter Wagner gibt eine ausgezeichnete Charakteristik der Gattung[3]): „In den Melodien fällt die Vorliebe für Pracht- und Klangentfaltung auf, kühne melodische Gänge, häufige Verbindungen größerer Sprünge und ein weit angelegter Umfang, der mit der Hinzuziehung von Knaben gegeben war; gerade in dieser Beziehung erreichen die Sequenzen nicht selten eine Höhe, in die keine Männerstimme folgen kann. All diese Dinge sind den Chorliedern so gut wie fremd, ebenso den älteren liturgischen Gesängen der lateinischen Kirche; diese verlaufen mehr in ruhigen, schön geschwungenen Linien, ohne musikalische Prätentionen zu erwecken. Sie verschmähen meist den äußeren Glanz und begnügen sich damit, das liturgische Wort so wiederzugeben, wie es im Innern eines frommen Christen innige und warme Andachtstimmung hervor-

[1]) F. Wolf, Lais, Sequenzen und Leiche (1840) S. 103.

[2]) Schubiger, Sängerschule S. 26.

[3]) Einf. [3] I 263 f.

ruft. Man könnte sie auch allein singen, ohne daß jemand zuhört; sie verlieren dabei nichts an Ausdruck und Schönheit. Ganz anders die Sequenzen: sollen sie ihren Zweck erfüllen, so müssen sie in der gefüllten Kirche erklingen; sie sind wie ein Herold, der mit kühner und energischer Stimme die christlichen Wahrheiten dem Volk entgegenruft."

Eigenartig sind die Namen der fünfzig Notkerschen Weisen und zum großen Teil kennzeichnend für das vom schließlichen Text unabhängige Vorleben der Melodien. Schubiger hat die Bezeichnungen in drei Klassen eingeteilt: erstlich solche, die auf die örtliche Herkunft hinzuweisen scheinen wie Romana, Occidentana, Metensis major und minor, Graeca; die zweite Klasse deutet auf Beziehungen zu den Textanfängen der einzelnen Gradualhallelujen wie In te domine speravi, te martyrum, justus ut palma, qui timent u. dgl. Am interessantesten ist die dritte Gruppe der nur vermutungsweise Deutbaren, weil hier eine Reihe von persönlichen Beziehungen sich zu verbergen scheint: amoena und aurea dürften Werturteile sein, sinfonia, organa und fidicula deuten auf instrumentale Herkunft oder Mitwirkung, duo tres spiegelt das Längenverhältnis zwischen der Normalzeile und ihrer ausgeweiteten Wiederholung wieder, das die ornamentale Bauidee dieser Sequenz darstellt. Die Melodiebezeichnung Concordia mag in der Bearbeitung als Stephanslied auf den Textbeginn „hanc concordi famulatu", in der Peter-Paul-Textierung auf die darin erwähnten „discordes Germani" zielen, wie sich filia matris auf den gleichlautenden Textbeginn hinter der Einleitung „virginis venerandae" bezieht. Virgo plorans, die Gestalt der um den Bethlehemitischen Kindermord trauernden Rahel, scheint einer Notkerschen Sequenzmelodie vorzuschweben, der man in der Tat bald darauf in einem höchst altertümlichen liturgischen Spiel des Einsiedler Kodex 366 begegnet — wenn Schubiger und Riemann hieraus auf Notker als den Begründer der liturgischen Spiele schließen, möchte die Folgerung ebenso nahe liegen, Notker habe seinerseits bei einem noch früheren geistlichen Drama eine melodische Anleihe gemacht, zumal da wir aus dem ersten Buch bereits die aus Heidenzeiten stammende Lust der Deutschen an Weihnachts- und Neujahrsmimiken kennen.

Ähnlichen, anscheinend volksliedmäßigen Ursprungs mag der Name einer Sequenz puella turbata („das verwirrte Mädchen") sein, die wir als Musterbeispiel eines Notkerschen Werkes genauer betrachten wollen. Diese Melodie wird von allen Fachleuten für unzweifelhaft Notkerisch

gehalten; bezüglich des Textes hält J. Werner[1]) seine Autorschaft zwar handschriftlich für nicht in gleichem Maße gesichert, wüßte für den gewaltigen Inhalt aber doch keinen andern Urheber in Betracht zu ziehen. Wenn man bedenkt, daß die musikalische Überlieferung jahrhundertelang auf Grund bloß neumatischer Andeutung halb mündlich fortgeerbt wurde und der Kirchengesang Sanktgallens im späten Mittelalter generationenlang brach lag, könnte man die Autentizität der erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts fixierten Choralnotierungen in Zweifel ziehn. Offenbar benutzte aber der Hauptschreiber des „Codex Brander", P. Joachim Cuontz[2]) (1507) auch die außerhalb des Klosters lebendige Volkstradition, deren Verläßlichkeit zwei gleichaltrige Basler Drucke der gleichen Melodie erweisen[3]).

Puella turbata[4]).



[1]) Notkers Sequenzen S. 110.

[2]) O. Marxer, Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte Sanktgallens (1904).

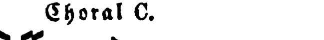
[3]) Abgedruckt bei F. Wolf, Lais, Sequenzen und Leiche (1840) Notenbeilage I. Unsere nachfolgende Notierung auf Grund der unrhythmisierten Fassung bei Schubiger, Die Sängerschule von St. Gallen, Notenanhang Nr. 9.

[4]) Das Ganze im Original eine Oktave tiefer.

[5]) K. Bartsch, Die lateinischen Sequenzen (1868) S. 101, weist an den mehrfachen Nachdichtungen auf die gleiche Melodie nach, daß hier (im Gegensatz zu andern Notkerschen Sequenzen) Allélujah betont werden muß.



pra - ta pa-ra-dy - si - a - ca psal - lat con - cen - tus Al-
can-ti - a lu - mi - na - ri - a ju - bi - lant al - tum Al-
Pa - ra - die-ses - ge - fil - de hin tö - net in Psal - men Al-
Welt-raum durch-zieh'n-de Lich - ter all ju - beln zur Hö - he Al-





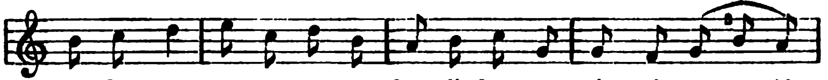
le - lu - jah. = 28 Nu - bi - um cur - sus, ven-to - rum vo - la - tus,
le - lu - jah. = 28 Fluc-tus et un - dae, im-ber et pro - cel - lae, tem-
le - lu - jah. = 28 Bah-nen der Wol - ken, die Flug - kraft der Win - de,
le - lu - jah. = 28 Strö-me und Wo - gen, Re-gen, Sturmes-sau - sen, Un-



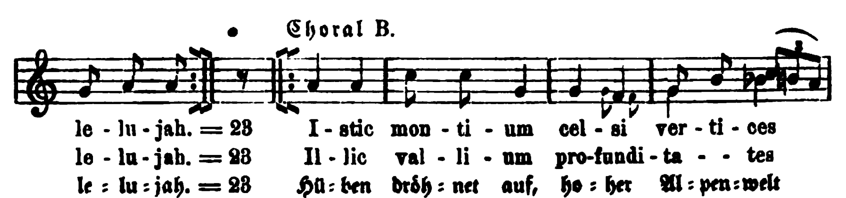
ful - gu-rum cor-rus - ca - ti - o et to - ni - tru - um so - ni - tus,
pe-stas et se - re - ni - tas cau-ma, ge - lu, nix, pru - i - nae,
zün-geln-der Blit - ze Wet - ter-strahl und des Don-ners dum - pfe Stim - me
wet - ter und Schönson-nen-schein, Hit - ze, Käl - te, Schnee und Rauh - reif,

II. Teil. Choral A.

dul - ce con - so - nent si - mul Al - le - lu-jah. = 38 Hinc va - ri - ae
sal - tus, ne - mo - ra pan - gant Al - le - lu-jah. = 38 Ast il - linc re-
tö - nen hehr in - ein - an - der Al - le - lu-jah. = 38 Von hier, bun - te
Berg-wald, Hai - ne durch-hallt es: Al - le - lu-jah. = 38 Von dor - ten ant-



vo - lu - cres cre - a - to-rem lau - di - bus con - ci - ni - te cum Al-
spon-de - ant vo-ces al - tae di - ver - sa-rum be - sti - a - rum Al-
Vo - gel - schar, sin - ge dei - nes Schöpfers Lob - lied zier - lich zwitschernd Al-
wor - te laut, all du viel - ge - stalt - ge Tier-heit rings im Fel - de: Al-



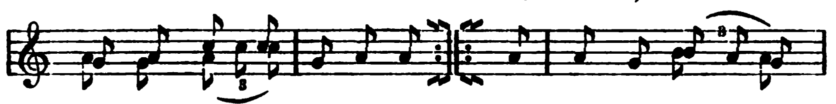
le - lu - jah. = 28 I - stic mon - ti - um cel - si ver - ti - ces
le - lu - jah. = 28 Il - lic val - li - um pro-fundi - ta - - tes
le - lu - jah. = 28 Hü - ben dröh - net auf, ho - her Al - pen-welt
le - lu - jah. = 28 Drü - ben singt zum Tanz, Tie-fen der Schat - - ten-

Choral C.



so - nent Al - le - lu - jah. = 16 Tu quo - que ma - ris ju - bi - lans a-
sal - tent Al - le - lu - jah. = 16 Nec non ter - ra - rum mo - - les im-
Gip - fel: Al - le - lu - jah. = 16 Und du, des Mee - res Abgrund, jub - le
tä - ler: Al - le - lu - jah. = 16 Und du, der Er - de end - - lo - se

III. Teil. Choral A.



bys - se, dic Al - le - lu - jah. = 16 Nunc om - ne ge - nus hu-
men - si - ta - tes Al - le - lu - jah. = 16 Et cre - a - to - - ri
auf und sprich: Al - le - lu - jah. = 16 Nun sin - ge, Men - schen - ge-
Mas - se, hal - le: Al - le - lu - jah. = 16 Dem Schöp - fer brin - - ge

Choral B.



ma - num lau - dans ex - ul - tet Al - le - lu - jah. = 17 Hoc
gra - tes fre - quen - tans con - so - net Al - le - lu - jah. = 17 Hoc
schlecht, in al - len Zun - gen dein Al - le - lu - jah. = 17 Den
Dank - ge - sang un - er - müd - lich mit Al - le - lu - jah. = 17 Un-



de - ni - que no - men au - di - re com - pro - bat ip - se Chri - stus Al-
e - ti - am car - men coe - le - ste ju - gi - ter de - lec - ta - tur Al-
Na - men Got - tes hört voll Freu - de wi - der - hall'n Chri - stus sel - ber, Al-
un - ter - bro - chen ü - ber - strömt von Him - mels - luft hell die Lo - sung Al-

Choral C.



le - lu - jah. = 20 Nunc vos, o so - ci - i, can - ta - te lae-
le - lu - jah. = 20 Et vos, pu - e - ru - li, re - spon - de - te
le - lu - jah. = 20 Frisch auf, ihr Brü - der, singt mit Schwung und Froh-
le - lu - jah. = 20 Und ihr, Chor - schü - ler - lein, ge - bet Ant - wort



In vorliegendem Musterbeispiel spalten sich eine kurze Einleitung und eine längere, sich strettaartig steigernde Koda dadurch sogleich als solche ab, daß sie allein nicht dem Gesetz der Zeilenwiederholung unterliegen. Dieser Typ der Sequenz mit Prä- und Postludium ist bei Notker häufig, aber es kommen auch eine ganze Reihe von Sequenzen vor, bei denen das Vorspiel oder der Epilog oder auch beide fehlen. Die eigentliche Kernsequenz gliedert sich musikalisch in drei Hauptteile dadurch, daß die Außensätze auf der dorischen Finalis kadenzieren (im 1. Teil von unten her, im 3. von oben), der Mittelsatz hingegen stets in die Confinalis a ausläuft. Da dieser in der ganzen Tonlage höher steht, ist anzunehmen, daß er von den Tenören oder den Knabenstimmen gesungen wurde; in der Einleitung und der Koda ist textlich das Unisono beider Chöre hervorgehoben. In andern Sequenzen ist auch der Wechsel zwischen Chor und Solisten oder einem Solistentrio belegt. Die Drei-

teilung der Sequenz ist zugleich dichterisch auf das feinste nachgebildet: als Ausweitung und Vertiefung des dem Jubilus zugrundeliegenden Allelujahgedankens beabsichtigt, wendet der erste Teil sich an die unbelebte Natur, der zweite an die Tiere, der dritte in wunderbarer Steigerung an die Menschheit.

Jeder der drei Hauptteile gliedert sich seinerseits in drei verschieden lange Unterabteilungen, sogenannte „Choräle“ — in andern Sequenzen werden wir wieder ganz anderen ornamentalen Ordnungen begegnen —, so daß wir neun „Choräle“ vor uns haben, deren jeder sich in zwei melodisch gleiche, textlich verschiedene „Versikel“ scheidet. In diesen Zwillingszeilen haben wir das für die Sequenz charakteristische, wenngleich nicht überall durchgeführte, Baugesetz vor uns, dem von den Sachverständigen sehr verschiedene Ursprünge nachgesagt werden: bald wird ostgriechische Herkunft, bald ein Zurückgreifen auf die antiphonische Struktur der Psalmen angenommen, bald auf die praktische Notwendigkeit hingewiesen, dem Chor beim Jubilus mittels Ablösung durch einen Echochor Zeit zum Ausruhen zu gönnen; vielleicht regierte das Prinzip der Melodiezeilenwiederholung aber auch schon den heidnisch-germanischen Leich, was ich bei der Volkstümlichkeit der Sequenzen und bei dem Vergleich etwa mit den erhaltenen Zaubersprüchen und Segen am ehesten glauben möchte. Jeden Versikel innerhalb des Chorals übernahm wohl ein Halbchor.

Im übrigen ist der Text solcher Choralmelodie einfache, silbenzählende Prosa, d. h. die Wahl und Reihenfolge der Wörter unterliegt nicht dem vorherbestimmten Gesetz einer gewissen Rhythmik oder Hebungsanzahl; nur muß die an sich freie Silbenanzahl im Echoversikel wieder erreicht, also gezählt werden, da er ja zu der gleichlangen, syllabisch deklamierenden Melodie gesungen wird[1]). Wo die Sequenzdichter diese Aufgabe ausnahmsweise nicht bewältigten, also kleine Unterschiede in der Silbenanzahl des zweiten Versikel unterliefen, wurden entsprechend neue Noten eingeschoben oder weggelassen, aber nur selten die alten

[1]) K. Bartsch (a. a. O. S. 71 ff.), dem wir die musikalisch sorgsamsten und ergiebigsten Sequenzuntersuchungen verdanken, geht doch wohl fehl, wenn er bei Notker die Absicht einer geordneten Rhythmik im ganzen oder auch nur zwischen den zueinandergehörenden Versikeln nachweisen, die völlige Prosa aber erst der Verwilderung des 11. Jahrhunderts zuschieben möchte — er muß nämlich zur Durchführung seiner Hypothese so zahlreiche und so grobe Verstöße gegen die natürliche Wortbetonung voraussetzen, wie sie in diesem akzentuierenden Zeitalter schier undenkbar sind. Auch Cl. Blume (Kirchenmusikal. Jahrb. 1911) weist die reine Prosanatur der ältesten Sequenzen nach. Höchstens metrische Betonungen kann man gelegentlich noch gelten lassen.

gespalten oder zusammengezogen wie heutzutage. Manche Choräle haben drei gleiche Versikel.

Es ergeben sich nun sehr interessante rhythmische Erscheinungen aus dem Umstande, daß die spätere Neumen- und die Choralnotenschrift (im Unterschied zur frühesten Neumenperiode und zur Mensuralnotation) keine feste Notendauer und Taktbetonung kennen, beides vielmehr aus dem zugehörigen Text empfangen. Ist dieser prosaisch wie bei den Evangelien, Episteln und Psalmen, so ergibt der Gesangsvortrag frei akzentuierendes Rezitativ; ist er metrisch oder rhythmisch geordnet wie bei den Hymnen, so folgt daraus konzentischer Liedgesang. Letzterer ist aber auch bei den Prosasequenzen beabsichtigt, also muß hier ein immanentes, musikalisches Takthebungsgesetz in Erscheinung treten, das den Prosasilben überprosaische Geltungsdauer aufzwingt. Die dabei herauskommende freie Folge von mehreren Hebungen oder Senkungen, z. B. haéc plébs resúltát cántánt in áltùm ist dem germanischen Versbau ja nicht fremd, im Gegenteil allein natürlich, für fremde Ohren aber von ungeschlachter, klobiger Wirkung. Eine für die frühe Sequenz bezeichnende, in der modernen Musik unbekannte rhythmische Variationsform zwischen beiden Choralhälften findet nun fortgesetzt dadurch statt, daß beide Versikel zwar gleiche Noten- und Silbenanzahl erfordern, die Texte aber nicht gleiche Betonung zu haben brauchen; da Note und Silbe als untrennbar zueinandergehörig betrachtet werden, verschieben sich also beide beweglich gegen die Schwer- und Festpunkte der anzunehmenden Taktordnung, z. B.

||jú-bi-|làns a-||býs-se |dìe = 7.
||mó- |lès im-||mén-si-|tà-tes = 7.

Andere Variationen sind jedoch nicht Ergebnisse solchen Zwanges, sondern zeugen vom freischaltenden Schöpferwillen des Dichterkomponisten; so malt bei „celsi vertices" die über den Leitton h ins c emporstrebende Stimme vortrefflich das Aufragen der Gipfel, während an der Parallelstelle das b schlagkräftig das Lastende der „vallium profunditates" schildert; solche scheinbar unbedeutenden Züge eröffnen tiefe Einblicke in Notkers künstlerische Werkstatt. Eine andere tonmalerische Absicht Notkers verbürgt die Erzählung Ekkehards IV., der Stammler habe in der Sequenz „Sancti spiritus adsit" in den regelmäßig wiederkehrenden Noten a g f g g a a das Knarren der Klostermühle nachzuahmen gesucht; gerade dieses Stück hat nicht nur 1215 in Rom die Bewunderung Innozenz des Dritten, sondern auch noch im 16. Jahrhundert diejenige Glareans erregt.

Einige Beispiele mögen die Vielfältigkeit der Baugrundrisse illustrieren. Auch die Sequenz Frigdola [1]) zeigt Dreiteiligkeit: während die erste Abteilung hypomixolydisch auf g kadenziert, bewegt die zweite sich in der mixolydischen Oktave mit Abschlüssen auf der oberen Confinalis d', der dritte Teil bewegt sich wieder, diesmal mit authentischem Ambitus, um die Finalis g. Der Mittelsatz in Tenorlage [2]) ist auf zwei Choräle statt deren drei verkürzt. Daß die abschließende Zwillingszeile nicht zum dritten Hauptteil als viertes Sätzchen gehört, sondern einen selbständigen Kodachoral darstellt, deutet der Text an mit seinem ergo die ista exultemus usw. Die Melodie Cignea verzichtet auf Dreiteiligkeit, bringt vielmehr stollenartigen Wechsel hypomixolydischer und dorischer Kadenz, danach einen langen, streng dorischen Abgesang. In der Graeca wird dauernd in g dorisch kadenziert, nur die drei letzten Choräle münden nach d dorisch; trotzdem ergibt der wechselnde Ambitus deutlich eine Dreiteilung in Baß-, Tenor- und Baßabschnitt.

Die letztgenannte Weise zeigt auch, wie beinahe spielerisch das Gesetz der Zeilenwiederholung abgewandelt werden kann: die Einleitung bringt das melodische Motiv, bloß andeutend hingeworfen, in zwölf Silben. In zweimaliger, je 19silbiger Wiederholung erhält es seine thematische Prägung, darauf weitet es sich in melodiöser Steigerung zu einer abschließenden Zeile von 31 Silben. Die letzten 16 Silben hiervon geben den zweiten Gedanken, der gleich durch wörtliche Wiederholung festgenagelt wird. Könnte man jetzt nach dem Vorbild des ersten Teils wieder eine bekräftigende Erweiterung erwarten, so schlägt der Miniaturist

---

[1]) Der Name einer Eierspeise bei den Cluniacensern (O. Drinkwelder, Ein deutsches Sequentiar des 12. Jahrhunderts, Graz und Wien 1914 S. 84).

[2]) Noch 1520 sagt eine Rebdorfer Handschrift der Eichstädter Staatsbibliothek über die Ausführung einer lateinischen Reimgebetkomposition von großem Tonumfang (Der lateinische Text bei J. Gmelch, Die Kompositionen der heiligen Hildegard, Düsseldorf 1913 S. 32): „Da weder die Sprache die Himmelsfreuden ausdrücken, noch ein einzelner Mensch diesen himmlischen Hymnus singen kann, mögen ihn also drei ausführen: einer im Mannesalter die tieferen Strecken, ein Altist die mittleren, ein frischer Knabe die in der höchsten Oktave." Um 1260 sangen im Züricher Frauenmünster abwechselnd die Chorherren und Stiftsdamen (Schubiger, Sängerschule S. 53). Petrarca schreibt 1333 aus Cöln: „Nach unserm Vorbild fand ich in einer dortigen Marienkirche ein Kapitol. Aber wo bei uns durch den Senat über Krieg und Frieden entschieden wird, vereinigen sich dort Jünglinge und Jungfrauen, um das Lob Gottes mit ergreifenden Harmonien zu singen; bei uns Waffenlärm und Gestöhn der Gefangenen, hier Freude, Frieden, Stimmen der Glückseligkeit." Sonnabends wurde dort regelmäßig eine Messe in zwei Chören mit Orgelbegleitung vorgetragen. (Kathi Meyer, Der chorische Gesang der Frauen I (1917) S. 40).

uns ein Schnippchen: er zieht im dritten Choral das Motiv auf elf Noten zusammen. Der dritte Hauptteil scheint die vorherigen Seitensprünge durch doppelte Regelmäßigkeit ausgleichen zu wollen, denn es folgen zwei sich genau entsprechende Zwillingspaare, und eine kurze Einzelzeile dient als Koda. Eine andere formelle Freiheit, die bereits gelegentlich des Melodienamens „duo tres“ erwähnt wurde, ist die Verlängerung als gestaltender Grundsatz, jetzt aber nicht durch Anstückelung, sondern durch mittlere Einschübe, so etwa in der Sequenz „grates salvatori“:





Beidemal folgt diesen zwei ungleichen Gefährten das gleiche lange Zeilenpaar. Beliebt ist auch vorzeitiger Abbruch der Melodie auf der Confinalis und Wiederholung nebst Fortspinnung bis zur wirklichen Finalkadenz, ein Spiel mit melodischem Halb- und Ganzschluß, das die wichtigste Auswirkung der Sequenz auf dem Gebiet der Instrumentalmusik, die Estampidenliteratur Frankreichs und Italiens im 13. bis 14. Jahrhundert, als aperto und chiuso liebt; so in der Michaelsequenz Ad celebres in viermaliger Wiederkehr beim dritten Hauptteil (per vos patris usw.). Zu welch reizvollem Formenbild diese Gestaltungsfreiheit führen kann, mag der erste Hauptteil der Melodie Fridgola nach der Einleitung Laudes salvatori voce erweisen.



¹) Solche unregelmäßigen Betonungen fremdsprachlicher Worte sind in der geistlichen Volksdichtung des Mittelalters überaus häufig.

1. pan - nis te - gi - tur in prae - se - pi, mi - se - rans prae-
2. cir - cum - ci - di - tur et le - ga - li ho - sti - a mun-
1. in der Krip - pe liegt arm in Win - deln, des Ge - bot - ver-
2. der Be - schnei - dung und dem Ge - set - zes - op - fer wie ein

1. cep - ti trans - gres - so - rem, pul - sum pa - tri - a
2. da - tur ut pec - ca - tor, no - stra qui - so - let
1. let - zers sich er - bar - met, des vom e - wi - gen
2. Sün - der un - ter - wor - fen, pflegt der Sün - den Last

Choral B.

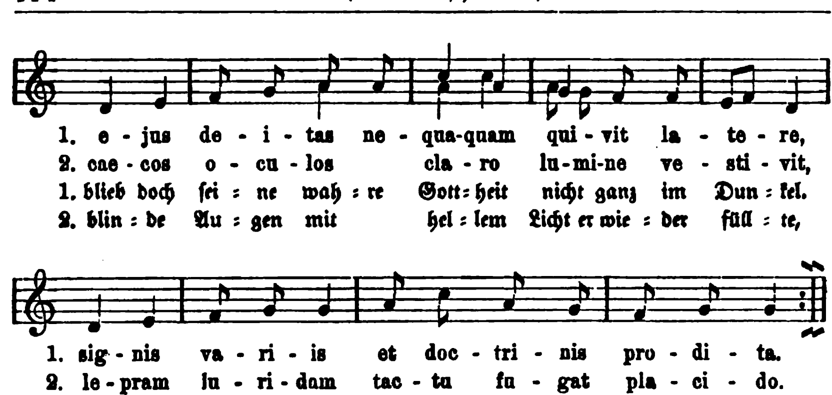
1. pa - ra - di - si mo - du - lum. Ser - vi su - bi - it
2. re - la - xa - re cri - mi - na. Fa - mes pa - ti - tur,
1. Hei - mat - land Ver - trie - be - nen. Als ein Täuf - ling des
2. doch er nach - zu - se - hen uns. Er litt Hun - ger - qual,

1. ma - nus bap - ti - zan - dus et per - fert frau - des temp - ta-
2. dor - mit et tri - sta - tur ac la - vit dis - ci - pu - lis
1. Die - ners Hand er beugt sich, er - trug die Li - sten des Ver-
2. schlief und trug viel Trau - er, er wusch sei - nen Jün - gern die

1. to - ris, fu - git per - se - quen - tum la - pi - des.
2. pe - des, de - us ho - mo sum - mus hu - mi - lis.
1. su - chers, floh den Stein - wurf der Ver - fol - ger - schar.
2. Fü - ße, Gott und al - ler Men - schen Nie - der - ster.

Choral C.

1. Sed ta - men in - ter haec ob - jec - ta cor - po - ris
2. a - quam nup - ti - is dat sa - po - ris vi - ne - i
1. A - ber in al - ler die - ser Un - voll - kom - men - heit
2. Was - ser wan - delt in Wein er um zum Hoch - zeits - schmaus,



II. Abteilung. Choral A.



Hier greift die ornamentale Drittelung sogar in den Choral selber ein: das prägnante, hypomixolydische Thema von zwölf Noten wird als Mittelstück verlängert und ins D-Dorische gewendet, darauf wörtlich wiederholt. Im Choral B wird es in breiter Ausspinnung in die authentische Tonlage gesteigert, ohne dreiteilige Struktur erkennen zu lassen; diese tritt erst wieder in Choral C auf, welcher fast wörtlich mit A übereinstimmt, nur etwas kürzer gefaßt ist — ein Merkmal hohen Kunstverstandes. Teil II führt dann in Tenorregionen hinauf.

Innerhalb der rhythmischen Dichtung, welcher die Sequenz im Gegensatz zu „metrischen" Formen angehört, hatte nach dem Zeugnis des Aurelianus Reomensis[1]) die Melodie sich nach dem Wortakzent zu richten. Eine Ausnahme für die Sequenz gestatteten die Sanktgallischen Institutа patrum einzig hinsichtlich der Schlußkadenzen, deren feststehende Form dem Text falsche Betonungen aufzwingen durfte unter Berufung auf den Satz: „Die Musik unterliegt nicht den Regeln des Donat" (d. h. der Grammatik), so daß es heißen durfte:



[1]) Mus. discipl. Kap. 6; Gerbert, Scriptores I S. 35.

Wenn freilich der Baseler Karthäuser Ludwig Moser um 1500 im Anhang zu seinem Kommunionsbüchlein „Ein vast notdürftige materie“ bei der silbengetreuen Verdeutschung der Notkerschen Mariensequenz von der gleichen Betonungsfreiheit auf deutschen Worten Gebrauch macht, z. B.:



so empfinden wir das als üble Meistersingerei.

Sicher hat diese Unzerstörbarkeit und Gleichmäßigkeit der melodischen Haupttonfälle die Einführung des Reims bei übrigens fortdauernder Prosaperiode begünstigt. P. v. Winterfeld hat an der Sequenz „Pangamus creatoris“ nachgewiesen, daß bereits die nächstjüngere Generation in Notkers Dichtungen stellenweise den Reim nachträglich eingeflickt hat. Während des 10. Jahrhunderts begnügten sich Notkers Fortsetzer im allgemeinen damit, auf seine Melodien neue Texte zu dichten; so verfaßte etwa der Sanktgallische Dekan Ekkehard I. († 978) die Sequenz a solis occasu zu Ehren St. Columbans auf des Stammlers Weise beatus vir qui suffert.

Größere Formen und eigene Weisen bieten erst zu Beginn des 11. Jahrhunderts drei fast gleichzeitig schaffende Meister: der Mönch Heinrich und sein Schüler Godeschalk, beide vermutlich im Kloster Limburg an der Hardt (Rheinpfalz) tätig, sowie der auch als Theoretiker hervorragende Hermanus Contractus von Reichenau. Heinrichs Mariensequenz Ave praeclara maris stella ist dichterisch wie musikalisch von gleicher Schönheit; für ihre Volkstümlichkeit spricht die kaum übersehbare Reihe von Verdeutschungsversuchen bereits seit dem 11. Jahrhundert (unter den Übersetzern finden sich der Mönch von Salzburg, Heinrich Laufenberg und Sebastian Brant), und Glarean versichert überschwänglich, sie habe mehr musikalischen Wert als sechshundert Lasten anderer Kirchengesänge. Bemerkenswert ist der ausgeprägte Dur-Charakter der hypolydischen Melodie — der bald danach schreibende englische Musiktheoretiker Johannes Cottoniensis hat schon recht, wenn er als Eigenart des siebenten Kirchentons die „mimischen Sprünge“ erklärt, womit er wohl auf Dreiklangszerlegungen und den Gebrauch

durch die Volksſänger zielt. Man höre aus der genannten Sequenz etwa einen mittleren Choral mit Terzſchluß:



1. Au - di nos, nam te fi - li - us ni - hil ne-gans ho - no - rat.
2. Sal - va nos, Je - su, pro qui - bus vir - go ma - ter te o - rat.
1. Hö - re uns, denn dein Sohn, der uns nichts ver-ſagt, will dich eh - ren.
2. Ret - te uns, Je - ſu, die Jungfrau - Mut - ter fleht um Ge - wäh - ren.

Für die weite Spannung und den elaſtiſchen Schwung der Linienführung zeuge folgender Abſchluß eines 63ſilbigen Chorals (— bei ſolchen Zeilenlängen möchte man faſt an Jean Pauls „Polymeter“ oder „Streckverſe“ denken!):





Von ähnlicher Vortrefflichkeit und verwandter Faktur ſind die Sequenzen Godeſchalks, von denen Coeli enarrant und laus tibi Christe für die Folgezeit beſonders wichtig geworden ſind. Der Jeſuit G. M. Dreves hat in einer glänzenden Sonderunterſuchung[1]) nachgewieſen, daß Godeſchalk mindeſtens ſeit 1058 Mönch und angeſehener Prediger der vermutlich von Hirſchau aus um 1025 gegründeten Pfälzer Abtei Limburg geweſen iſt, wo er fünf (von Dreves nach der Wiener Pergamenthandſchrift 917 neugedruckte) Abhandlungen verfaßte und mehrere Sequenzen von eigentümlicher Diktion dichtete wie auch wohl vertonte. Dann berief ihn Kaiſer Heinrich IV. als Kapellan und Probſt des Liebfrauenmünſters nach Aachen, wo er am 24. November 1098 ſtarb. Nach dem Zeugnis des Humaniſten Jakob Wimpheling (1494) beſaß noch Ende des 15. Jahrhunderts das Kloſter Klingenmünſter eine große Sammlung Godeſchalkſcher Sequenzen, die dieſer in ſpäten

[1]) Hymnologiſche Beiträge I (1897): Gottſchalk, Mönch von Limburg an der Hardt und Propſt von Aachen, ein Proſator des 11. Jahrhunderts.

Jahren dem kaiserlichen Büßer von Canossa gewidmet hat. Hieraus und aus den genannten Streitschriften, in deren einer Godeschalk seine Autorschaft als Sequenzdichter gegen diejenige des Hermannus Contractus verteidigt, ergeben sich acht große Sequenzen als Godeschalks unzweifelhaftes Eigentum; aus stilistischen Gründen weist ihm Dreves noch weitere 14 Prosen der Wiener Handschrift 13314 (12. Jahrhundert) zu, womit der Limburger Mönch als wichtigster deutscher Sequenzenschöpfer der Frühepoche neben Notker tritt. Godeschalk greift Notkers Gedanken, die Sequenzen durch Absätze mit lauter Final- bzw. Confinal-Schlüssen zu unterteilen, neu auf und gelangt dadurch in seinem Magdalenenlied Laus tibi Christe zu einer Zweiteilung, die dem modernen Betrachter die Auffassung nahegelegt, der Baßteil stehe in F-Dur, der Tenorteil in C. Stellenweis dürfte es schwer sein, diese Melodie mit ihren deutlichen Leittontendenzen[1]) und zerlegten Dreiklängen im Schema der acht Kirchentöne unterzubringen. Auch die schöne Melodie über Pauli Bekehrung Dixit Dominus: ex Basan, die Dreves nach einem Gaesdonker Gradual (15. Jahrhundert) mitteilt, ist wohl nur dem Buchstaben nach phrygisch zu nennen, naiv jedoch als in Dur-Terzschlüssen kadenzierend erdacht.

Der Dritte im Bunde der großen Sequenzkomponisten ist Hermann Graf v. Vehringen, seiner angeborenen Lahmheit zufolge „Contractus" genannt, geboren 1013, gestorben 1054, der seine musikalische Ausbildung in St. Gallen genoß und später zu den Leuchten der Reichenau zählte. Nicht mit Unrecht wurde der Vielseitige „als Philosoph, Dichter, Astronom, Redner, Musiker, Mathematiker und Geschichtsschreiber niemandem seiner Zeit nachstehend" genannt; außerdem baute er selbsterfundene Uhren und Musikinstrumente, und sein Biograph Otto v. Freisingen bezeugt ausdrücklich, daß er die von ihm gedichteten Offizien selber „mit Neumen versah", also komponierte. Lange galt er als der Verfasser des berühmten Marienliedes „Salve regina", unter dessen Klängen bereits Bernhard v. Clairvaux seinen Einzug in den Speyrer Dom hielt und das zumal gegen Ende des Mittelalters ungeheuer beliebt als Jahrzeitstiftung wurde, auch zu zahlreichen Verdeutschungen Anlaß gab. Doch wird heut Spanien oder Frankreich ebenso als Ursprungsland für möglich gehalten wie die Bodenseegegend[2]). Dagegen sind die Sequenzen

[1]) Bemerkenswerterweise fordert Hugo v. Reutlingen (Flores musices von 1332 Neuausg. S. 66) für die Sequenz „Congaudent angelorum" den in der Gregorianik so äußerst seltenen Ton fis.

[2]) J. Beuchot, Das Salve regina, dessen Herkunft und Verbreitung, Rixheim 1910.

Grates honos hierarchia, rex regnum und das noch heut als eine der vier „marianischen Antiphone“ im katholischen Gottesdienst lebendige Alma redemptoris mater gut unter seinem Namen verbürgt.

Eine ähnliche, höchst schwärmerische Mariensequenz, aus der die ganze schwüle Hingebung des asketischen Muttergotteskultes spricht („wunderschön wie der Mond, purpurn gleich dem Veilchen, taufrisch gleich der Rose, bleich glänzend wie die Lilie“), hat ein ungenannter pater ecstaticus des 11. Jahrhunderts mit schöner mixolydischer Melodie und dem Anfang Aurea virga primae matris Evae hinterlassen; die Kadenzen zeigen die uns bekannte Drittelung nach Final-, Confinal- und wieder Final-Kadenzen [1]).

Die bedeutende Formentwicklung der Sequenz, welche von der grobschlächtigen Prosa Notkers zu der glatten Trochäenrhythmik etwa des Thomas a Celano (dies irae) führen sollte, bahnte sich zunächst in der Durchsetzung der musikalischen Vierhebigkeit an, die wir als Grundgesetz der germanischen Verszeile kennen gelernt haben. Die typische Übergangserscheinung, aus Altem und Neuem gemischt, bietet hierfür die berühmte Ostersequenz Victimae paschalis laudes des Wipo, der, aus Deutsch-Burgund stammend, als Hofkaplan der Kaiser Konrad II. und Heinrich III. unter besonderer Huld der Kaiserin Gisela in den Jahren 1024—1050 wirkte; sein Mitkaplan und glücklicherer Rivale war Bruno v. Ensisheim, der spätere Papst Leo IX.

Nach Notkerscher Art gibt sein Osterlied zunächst eine zweizeilige Einleitung ohne Versikelgleichheit, aber bereits in vierhebigen Trochaen [2]).



Der eigentliche Beginn bringt anscheinenden Prosachoral, aber die Versikel teilen sich deutlich in je vier vierhebige, teilweis endreimende Zeilen:

---

[1]) O. Drinckwelder, Ein deutsches Sequentiar usw. (S. 58 ff.) sucht an Hand der aus St. Nikolas zu Quedlinburg stammenden Berliner Handschrift Z 78 diese Teilungen statistisch zu erfassen.

[2]) K. Bartsch (Lat. Sequenzen S. 86) sieht im Trochäus ein Sequenzenmerkmal im Gegensatz zur überwiegenden Jambik der Hymnen.



1. Ag - nus re - de - mit o - ves | Chri - stus in - no - cens pa - tri |
2. Mors et vi - ta du - el - lo | con - fli - xe - re mi - ran - do |
1. Lamm, er = löst' er die Scha = fe, schuld = los führ = te zum Va = ter
2. Tod und Le = ben im Zwei=kampf, im er = staun=li = chen, ran = gen,



1. re - con - ci - li - a - - vit | pec - ca - - to - res. |
2. dux vi - tae mor - tu - us | reg - nat vi - vus. |
1. Chri = stus wie = der heim = wärts al = le Sün = der.
2. tot, herr = schest den = noch du, Fürst des Le = bens.

Ganz unvermittelt nach Volksliedweise stellt der nachfolgende Choral, dessen zwei Versikel sich in vierzeilige Knüttelvers=Strophen von 6, 7, 8, 10 und 6, 7, 8, 10 Silben gewandelt haben, die Szene am Grabe in knappster Dialogform hin:



1. „Dic no - bis, Ma - ri - a, quid vi - di - sti in vi - a?“ „Se - pul - crum
2. „An - ge - li - cos te - stes, su - da - ri - um et ve - stes. Sur - re - xit
1. „Ma = rie, gib uns Kun = de, wen tra = fest du zur Stun = de?“ „Das Grab des
2. „Das En = gels = ge = sin = de, das Schweißtuch und die Bin = de. Mein Hof = fen,



1. Chri - sti vi - ven - tis et glo - ri - am vi - di re - sur - gen - tis.“
2. Christus spes me - a, prae - ce - dit su - os in Ga - li - lae - a.“
1. nicht mehr Ver = sehr = ten, die Herr = lich = keit sah ich des Ver = klär = ten.“
2. Christ, ist er = stan = den, geht vor euch nach Ga = li = lä = as Lan = den.“

Ein dritter, die Melodie des ersten wiederaufnehmender Choral rundet das Lied zur Dacapo=Arie, der wir so häufig bei den Minne= singern wiederbegegnen werden:



1. Cre - den - dum est ma - gis so - li Ma - ri - ae ve-
2. Sci - mus Chri - stum sur - re - xis - se ex mor - tu - is
1. Man darf mehr glau = ben der ei = nen, Ma = ri = a der
2. Wir wis = sen, Christ ist er = stan = den aus töd = li = chen



Wir werden diesem Liede bei der Entstehung der Passionssingspiele wiederbegegnen. Hier sei von seiner höchst lebensvollen Geschichte nur soviel vorweggenommen, daß aus ihm sich das berühmte, noch heute gesungene „Christ ist erstanden von der Marter alle" entwickelt hat, und daß Luther den Wiposchen Text zu seinem Kirchenlied „Christ lag in Todesbanden" umdichtete, der wiederum zu Bachs gleichnamiger, gewaltiger Osterkantate Anlaß gab.

Schon früh bahnte sich die Entwicklung des Sequenzchorals zur Strophe an, und wir begegnen gerade der später in den italienischen Franziskanersequenzen so wichtig gewordenen Dreizeiligkeit bereits in einer binnenreimenden Prosasequenz des 10. Jahrhunderts zur Überführung der Gebeine des heiligen Dionysios Areopagita nach St. Emeram bei Regensburg[1]). Abgesehen von dem besonders gestalteten, aus zwei Versikeln gebildeten und eigens komponierten Einleitungschoral, ist die Silbenanzahl aller Reimpaar-Halbzeilen gleich (12 + 9 Silben), und da nur die erste dreizeilige Strophe neumiert ist, wurden die übrigen, gleichgebauten offensichtlich auf dieselbe Melodie gesungen:

Schema (Zahlen = Silben, Buchstaben = Reime).

Einleitung	9a	8a	
	9b	8b	
	12c	9c	durchlaufend neumiert.
1. Strophe	12d	9d	
	12e	9e	
	12f	9f	Innerhalb der Strophe scheinen
2. Strophe	12g	9g	keine melodischen Wiederholungen
	12h	9h	stattzufinden.
3. Strophe usw.			

Die weitere Glättung der Sequenz, die schließlich bei dem Hauptmeister der zweiten Periode, dem Franzosen Adam von St. Victor, eine starke Annäherung an die Form des Hymnus zeitigte, hat, wenn

[1]) Faksimile bei F. Wolf, Lais, Sequenzen u. Leiche (Anhang), Text S. 466.

sie sich auch bezeichnenderweise hauptsächlich bei den formal gewandteren und auf das Abschleifen aller Ecken und Kanten bedachten Romanen abspielt, doch auch in Deutschland Niederschläge gefunden: so zeigen der Eingang und die drei Doppelversikel einer Sequenz Inclyte psallamus auf den heiligen Ludger aus einem Münsterschen Gradual neben dem Reim schon weit regelmäßigere Rhythmik[1]). Wo die Einzelchoräle einander bis zu gleichgebauten Strophen sich anähnelten, konnte aber die Melodie nach Notkerscher Weise immer wieder eine andere sein, womit der Typus des „durchkomponierten Strophenliedes“ erreicht ist; so bei jener auf ein Vorbild Bernhards v. Clairvaux zurückgehenden Sequenz Urbs Aquensis, urbs regalis, welche die Züricher sich 1233 mit Reliquien Karls des Großen aus Aachen verschrieben und mit einer eigenen Lokaldichtung Urbs Turegum, urbs famosa unterlegten[2]). Später verfaßte auf die gleiche Melodie der heilige Thomas von Aquino seine auch in Deutschland noch über die Reformation hinaus viel gesungene Strophensequenz Lauda Sion salvatorem. In andern Strophensequenzen wechselten mehrere Melodien immer wieder miteinander ab, wie auch verschiedene Strophentypen nach dem Vorgang der karolingischen Laudes rondoartig sich ablösen konnten. So in den aus Deutschland stammenden Nachahmungen von St. Bernhards Laetabundus-Sequenz auf den heiligen Wolfgang, die heilige Elisabeth, den heiligen Leonhard u. a. m. Damit ist jene merkwürdige Gattung des halb durchkomponierten, halb strophischen Lieds oder auch der „zusammengesetzten Liedform“ geschaffen, welche in Frankreich um ihrer gewollten Formlosigkeit willen den bezeichnenden Namen Descort („Unordnung“) erhielt, und in Deutschland im Minnesingerleich ihr weltliches Gegenstück bekommen sollte.

Die Sequenzen älteren Prosa- und jüngeren Verstyps haben im weiteren Verlaufe immer wieder eine Belebung durch Neutextierung der alten Melodien erfahren; so verzeichnet Bartsch auf Godeschalks Laus tibi drei, Heinrichs Ave praeclara sieben, Wipos Victimae gar neun Nachdichtungen, unter letzteren sogar eine Goliardische (d. h. von entlaufenen Klosterschülern, Lotterpfaffen, Theologiestudiosen verfaßte) in den Carmina burana über das Würfelspiel[3]).

Als im 16. Jahrhundert der Humanismus auch auf gegenreformatorischer Seite seinen Einfluß geltend zu machen begann, gerieten

[1]) Bartsch, Lat. Sequenzen S. 172 ff.

[2]) Schubiger, Pflege S. 6.

[3]) Bartsch S. 107—109.

die Sequenzen „wegen so vieler ungebildeter Prosen" (Synode von Köln 1536) in Verachtung und wurden 1568 vom Tridentinischen Konzil bis auf fünf aus dem offiziellen katholischen Kirchengesang ausgemerzt; das war das Ende der einst herrlich blühenden Gattung.

Bedeutend sind die Wechselbeziehungen zwischen geistlicher und weltlicher Sequenz gewesen. Ein deutsches, von Ratpert gedichtetes Galluslied, das wir nur aus Resten einer lateinischen Nachbildung Ekkehards IV. kennen, mag zu dieser Gattung gehört haben[1]) — sicher wissen wir es von einem Karlmannsliede, das Ekkehard I. († 978) ins Lateinische übertrug, denn auf seine Melodie hat Notker die Paulussequenz Concurrite hoc populi gedichtet, welche in der Sanktgallener Handschrift 546 die Notiz lyddi Caromannici trägt. Eine schöne Gegenprobe gewährt eine Sequenz aus den Cambridger Liedern Inclyte celorum mit der Melodiebezeichnung Modus qui est Carelmannino, da dieses Stück, wohl mittelrheinischen Ursprungs ums Jahr 1020, mit dem sanktgallischen rhythmisch übereinstimmt. Auch eine kölnische „11 000 Jungfrauen"-Prose ist streckenweise nach der Karlmannsmelodie gedichtet[2]).

Als reichste Sammlung weltlicher Sequenzen erweisen sich die eben genannten Aufzeichnungen in Cambridge und Wolfenbüttel, die uns zugleich neben Wipos eigenen Dichtungen[3]) ein vorzügliches Bild vom Musikleben am Hof der salischen Kaiser geben. Bei der Krönung Heinrichs III. durch seinen Vater zum König von Burgund zu Solothurn 1038 war auch sein Lehrer Wipo anwesend und erzählt, das Volk habe dabei gesungen: „Daß der Fried' den Frieden gebiert, wenn mit dem Kaiser der König regiert." Als im Jahre darauf Kaiser Konrad starb, widmete ihm Wipo als Nachruf in der Art der Laudes ein viel gesungenes, lateinisches Knüttelverslied mit Refrain. Auch hat sich, leider ohne Melodie, ein Tischlied in Strophen erhalten, das Wipo bei Heinrichs III. Weihnachtsfeier zu Straßburg 1041 sang. Wenngleich,

[1]) Ekkehard unternahm sie, „damit eine so süße Melodie nicht verloren ginge". Man kann sich ein ungefähres Bild aus dem erhaltenen Anfange machen, der wieder das Eindringen der vierhebigen Kurzzeile in die Sequenz vom Volksliede her nahelegt:

„Núnc incipiéndùm	„Nún läßt mich singèn
est mihi màgnum gáudiùm:	zu meinen größen Fréudèn:
sánctiòrem núllùm	heilger weíß ich keinèn
quam sánctum ùmquam Gállùm."	als únsern heil'gen Gállèn."

[2]) Bartsch S. 162.

[3]) Gallinarium, Proverbia, De nimietate frigoris, Breviarium und Tetralogus (1025—1041).

wie bei der Mehrzahl der Cambridger Lieder, Wipos Verfasserschaft nicht ausdrücklich erwähnt ist, liegt sie doch bei mehreren Gesangstexten nahe, etwa den Liedern auf Erzbischof Heribert von Köln († 1021), auf die Beisetzung Konrad II. († 1024) im Bamberger Dom, über die Krönung des zwölfjährigen Heinrich III. (1028) und bei einem „zur Genesung der Königin" (Gisela?). Wie stark in diesen Gedichten das musikalische Element vorherrscht, zeigt die (leider linienlose) Neumierung einzelner, dann aber auch der Text. So beginnt die Sequenz über die Freundschaft Lantfrieds und Cobbos wie ein musiktheoretischer Traktat: „Drei Arten gibt es, einen Ton zu erzeugen", und ein Lied „An die Nachtigall" fängt an (ich versuche in gleicher Form zu übersetzen):

„Golden mag die Leier tönen,
dieses Liedlein zu verschönen:
spanne eine einz'ge Saite,
fünfzehn Stufen sie durchschreite.
‚Mese' heißt die erste Note,
die das Hypodor'sche kennt.
Philomelen gilt das Loblied,
rührt dazu das Instrument,
süße Melodie verkündend,
wie es die Musik befiehlt,
ohne deren Zauber wahrlich
alle Dichtermüh nichts gilt."

In einem ähnlichen Gedicht werden Sänger und Magister lirae geschieden, also wurde wohl wie schon zu des Prudentius Zeiten die Instrumentalbegleitung dem puer zugewiesen, dem wir als singerlîn oder Knappe bald bei den Minnesingern wiederbegegnen werden; der Dichter verlangt genaue Übereinstimmung zwischen Sänger und Instrumentalist: „beide wie zu eins geworden", sollen sie ihren Vortrag regeln.

Allerlei historische oder gelehrte Erzählungen, Märchen und Schwänke werden da auf Sequenzmelodien abgesungen, die ursprünglich gleich den von Saxo bezeugten Karolingergesängen, dem wenigstens textlich erhaltenen Ludwigs- und dem erwähnten Karlmannslied, politischen Inhalts gewesen sein mögen — so der Modus Ottinc, Modus Liebinc (über einen Liebo), Modus florum, welch letztere Bezeichnung an die „Blütweisen" der Meistersinger gemahnt. Vortrefflich schildert eine Ekloge des um 1045 vielleicht in der deutschen Schweiz wirkenden Dichters Quintus Amarcius Gallus Piosistratus in lateinischen Hexametern, wie damals diese Cambridger Lieder gesungen worden sind: ein vornehmer Reisender wünscht sich bei irgendeiner Fahrtunterbrechung die Zeit durch Musik-

vortrag zu vertreiben, rasch besorgt sein puer einen Mimen, mit dem man bald handelseinig ist, und zum Staunen der Bauern stimmt der Fahrende die fünf selbstgedrehten Saiten seiner Quinterne, um zu deren Begleitung das Lied vom Pythagoras mit den Schmiedehämmern, vom Schneekind, vom größten Lügenmaul, von der Nachtigall, von David und Goliath zu singen.

Auch im Zeitalter der streng strophischen Sequenz wurden die frommen Weisen von Fahrenden gern persifliert, denn im übermütigen Studentengesangbuch des 13. Jahrhunderts, den aus Benediktbeuren stammenden Carmina burana, die leider auch nur linienlos neumiert sind, eine musikalische Beurteilung also gleichfalls nicht zulassen, beginnt eine Abteilung vielsagend mit der Überschrift „Hier fangen die Jubili an".

Eine zweite Kompositionsgattung aus Notkers Zeit bleibt hier nachzutragen, von geringerem Kunstwert, aber nicht unwichtigerer Wirkung als die Sequenz: der Tropus, dessen Erfindung die Sanktgallener Geschichtsschreiber einem Alters- und Studiengenossen des Stammlers zuschreiben — dem Tutilo († 915). Der aus der oströmischen Kirchensprache stammende Ausdruck bedeutete das gleiche, wie der Begriff „Trope" auch noch in heutiger Sprache, nämlich „Vergleich", „Umschreibung". Echt alexandrinisch-byzanthinisch ist denn auch der ganze Gedanke: der gegebene liturgische oder Evangelientext wird durch kommentierende Flickchen, Brocken, Einschaltungen unmäßig erweitert, die Ergänzungen können sich zu selbständigen, lehrhaften Stücken verdichten, in denen unter reichlicher Einstreuung griechischer Vokabeln mit Vorliebe neuplatonische Begriffe[1]) abgehandelt werden — und natürlich werden auch passende Melodien dazu erfunden. Tutilo wird dem barocken Geschmack dieser Erfindung wohl auch nur als einer von vielen den damals üblichen Tribut gezollt haben; anders paßt es kaum zu dem Bilde des hünenhaften Alemannen, der mit Faustrieben die Räuber zu Paaren trieb, so daß Karl der Dicke dem Sanktgallener Abt schwere Vorwürfe machte, dem Reich durch die Kutte solchen Recken entzogen zu haben. Auch als Maler wurde Tutilo bis nach Metz und Mainz zur Ausschmückung der Kirchen gezogen, und noch heute beweist eine Elfenbeinschnitzerei vom Jahre 913 in St. Gallen seine Geschicklichkeit. Besonders bekannt geworden ist seine wechselchörige Prosatrope auf Weihnachten Hodie cantandus est, die er Karl dem Dicken widmete. Als Vorspruch zur Christnachterzählung gedacht, beginnt sie: „Heut laßt

[1]) O. Marxer, Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallen S. 117.

uns den Knaben besingen, den der Vater vor aller Zeit geheimnisvoll, und in der Zeit seine Mutter geboren hat." „Wer ist dieser Sohn," fragen die Cantores, „den ihr mit so hohem Heroldspruch uns kündet? Sagt es uns, damit auch wir ihn loben können." Und der Evangelist antwortet: „Er ist es, den die Propheten" usf. Die Aufführung fand in melismatisch reich verziertem Gesange durch Chor, Halbchöre, Wechsel mit Solistentrio oder Einzelstimmen statt, gewissermaßen die späteren Concerti sacri vorausahnend; auch die Mitwirkung von Tutilos zehnsaitiger Rotte zum Einzelgesang ist belegt. Für diese Besetzung mag sich folgender Kyrie-Tropus Tutilos geeignet haben, dessen rhythmische Hexameter freilich einen metrisch geschulten Lateiner recht gräulich anmuten. Tropist: Omnipotens genitor Deus omnium creator, eleison! Chor: Kyrie ... Tropist: Fons et origo boni pie luxque perennis, eleison! Chor: Kyrie ... Tropist: Salvificet pietas tua nos bone rector, eleison! Chor: Kyrie." Darauf wieder drei eingeschobene Hexameter zum dreimaligen „Christe" der Liturgie usw. Diesmal ist die Melodie streng syllabisch gehalten, die ersten drei Male auf der dorischen Finalis, dann auf der Confinalis kadenzierend, nur auf dem eleison längere Koloraturen bietend, die im Christe-Teil wechseln. Ekkehard IV. meint, Tutilos Melodien seien, weil den Weisen des Psalteriums und der Rotte nachgebildet, von besonderer Süßigkeit, und ob ihrer Eigenart für jeden Musiker sogleich als sein Eigentum kenntlich. Worin der unterscheidende Duktus bestanden haben mag, ist freilich für den heutigen Betrachter nicht mehr herauszuhören.

Wichtig sollte das Geschlecht der Tropen später als ein Ausgangspunkt der kirchlichen Mehrstimmigkeit werden, worüber gelegentlich der Motetten des 13.—14. Jahrhunderts zu reden sein wird. Die Gattung hat überall in Europa geblüht; besondere Tropare z. B. aus Echternach und Prüm[1]) zeugen für die weite Verbreitung auf deutschem Sprachgebiet, auch diese stark mit griechischen Elementen vermischt. In Deutschland traten die Tropen im späteren Mittelalter etwas in den Hintergrund, wurden aber z. B. in St. Gallen noch zu Beginn des 16. Jahrhunderts bei Festmessen gern benutzt. Ausführungsnotizen in der dortigen Handschrift 546 (Codex Brander bzw. Cuontz) wie Chorus semel, organum bis deuten auf die seit alters dort fortlebende Tradition feindurchdachter Festbesetzung beim Tropengesang hin.

[1]) A. Reiners, Die Tropen-, Prosen- und Präfationsgesänge des feierlichen Hochamts im Mittelalter, aus drei Handschriften der Abteien Prüm und Echternach auf der Pariser Nat.-Bibl., Luxemburg 1884.

Stellenweise finden sich noch im 17. Jahrhundert tropierte Credos, etwa die ebenfalls auf Chor und Orgel (mit Solist) verteilten Meßsätze aus der Stuttgarter Handschrift 57[1]) — noch größer war gleichzeitig die Beliebtheit der Tropen in Frankreich.

Auch die Tropen wurden zeitweilig gleich den Sequenzen von Vaganten parodiert. Der Unfug veranlaßte das Konzil von Trier 1227, sämtlichen Priestern der Diözese zu befehlen, man solle dem fahrenden Gesindel, das sich sogar in Nonnenchöre einzudrängen wußte (Urkunde des Bischofs von Seckau 1242) nicht gestatten, zum Sanctus und Agnus dei Verse (d. h. Tropen) zu singen; sogar obszöne Troparien, die anscheinend auf Goliarden zurückgehen, haben sich erhalten[2]).

Es bleibt uns noch übrig, die deutschen Musiktheoretiker des im vorliegenden Kapitel behandelten Zeitraums zu besprechen; große Neuerer wie den Wallonen (?) Hucbald, den Italiener Guido finden wir unter ihnen nicht, aber doch eine Reihe scharf umrissener Persönlichkeiten, die innerhalb der dem damaligen Geistesleben gezogenen Grenzen sich und den Ihrigen Rechenschaft über das Was, Wie und Warum der Tonkunst zu geben suchten, wenn auch ihre graue Spekulation nur mühselig hinter der leichtfüßig tänzelnden Muse einherzuhinken vermochte.

An der Spitze steht Notker Labeo († 1022), der gewaltige Mann (nicht zu verwechseln mit dem B a l b u l u s der Sequenzen), der älteste Musikschriftsteller in deutscher Zunge. Hat er sich anderwärts als einer der bedeutendsten deutschen Sprachschöpfer erwiesen, so beschränkt er sich in seinen vier Aufsätzen „über die acht Tonstufen", „die Tetrachorde", „die acht Kirchentonarten" und „die Mensur der Orgelpfeifen" darauf, die fremdsprachlichen Kunstbegriffe größtenteils als Fremdwörter wiederzugeben. Der Eigenart und Wichtigkeit entsprechend, welche solche Unternehmung in der Volkssprache zu dieser Zeit des krausesten Scholastendunkels bedeutete, sei es gestattet, wenigstens den Anfang der ersten Abhandlung in Urtext und Übertragung herzusetzen; außerdem enthält die Stelle schätzbarste Angaben über das instrumentale Tonsystem jener Epoche[3]):

„Yuuizin dârmite daz an démo sánge dero stimmo échert siben	„Es ist zu wissen, daß an der Melodie der Stimme nur sieben

[1]) Max Sigl, Zur Geschichte des Ordinarium missae Regensburg 1911, Teil II S. 91 ff.

[2]) E. Michael S. J., Geschichte des deutschen Volkes IV (Insbruck 1906) S. 332.

[3]) Gerbert, Scriptores I 96 ff.

uuéhsela sint. die Virgilius heizet „septem discrimina vocum“ únde diu ahtoda in qualitate diusélba ist. sô diu êrista. fóne diu sint ándero lîrûn. únde ándero rótûn iô siben sieten únde sibene gelîcho geuuérbet. Pe diune gât ouh ándero organun. dâz alphabetum nicht fúrder âne ze siben búchstaben dien êristen A B C D E F G. Téro sibeno sint fiere. ich méino B C D E. állero sángo ûzlâza. Tiu des êristen toni inade des ánderen sint tiu hábent ûzlâz an démo B. Tiu des tritten. únde des fierden sint an démo C. Tiu des finften únde des séhsten. án démo D. Tiu des sibenden únd des áhtoden án démo E. Únde uuánda sángolih uuálôn mág fóne sinemo ûzlâze nider únz ze démo finften búchstábe únde ûf únz ze démo niunden. sô dáz iz trîzêne überlôufe. álsô diu antiphona túot an démo êristen tono ‚Cum fabricator mundi‘. be diu sint óbenán zú ze sézzene des kemáchen alphabeti séhse die êristen A B C D E F. unde nidenán dri die áfterosten E F G. Tanne sint iro séhszêne. so uuio dien álten musicis finfzên búchstábo unde finfzên seiton gnúoge duohti.“ usw.

Stufen sind; die heißt Virgil ‚die sieben Tonunterscheidungen‘, und die achte ist qualitativ dieselbe wie die erste. Daher sind sowohl die Lyren wie auch die Rotten mit sieben Saiten und sieben desgleichen bespannt. Bei ihnen und andern Instrumenten geht das Alphabet nicht weiter als bis zu den ersten sieben Buchstaben c d e f g a h[1]). Von diesen sieben sind vier, nämlich d e f g, aller Gesänge Finaltöne. Die des ersten und zweiten Tones kadenzieren auf d, die des dritten und vierten auf e, die des fünften und sechsten auf f, die des siebenten und achten auf g. Und will ein Sangleich von seiner Tonika niedersteigen bis zur fünften und aufwärts bis zur neunten Stufe, so daß sie sich auf dreizehn belaufen, wie bei der Antiphon im ersten Ton ‚Cum fabricator mundi‘, so sind obenan zuzusetzen die ersten sechs des genannten Alphabets c' d' e' f' g' a' und und untenan die drei hintersten Γ A H; dann sind ihrer sechzehn, so wie den alten Musikern fünfzehn Stufen und fünfzehn Saiten genug deuchte“ usw.

Der Kern des Tonsystems war für Notker also die in der Kirchentonartlehre noch gar nicht existierende volkstümliche C-Dur-Tonleiter der

[1]) Diese Verschiebung ergibt sich aus Notkers Angaben, der erste und zweite Kirchenton kadenziere auf B, d. h. d usw.

Orgeltasten und der Harfenbesaitung, deren Stufen er abweichend vom kirchlichen Gebrauch mit den Buchstaben A bis G benennt.

Als gegenteiliges Extrem darf der Musiktraktat des Bischofs Aldebold oder Adalbold von Utrecht, Kanzlers Kaiser Heinrichs II., gelten, der als gelehrter Mathematiker ohne jede Berührung mit der Praxis seiner Zeit einzig das altgriechische Tonsystem darzustellen unternimmt[1]).

Auch Berno von Reichenau († 1048) stand in persönlichen Beziehungen zu Heinrich II. Zu Prüm und St. Gallen erzogen, wurde er von diesem 1008 zum Abt der damals stark heruntergekommenen Reichenau ernannt, die er in vierzigjähriger Arbeit zu einem Mittelpunkt zeitgenössischer Bildung entwickelte. Im Jahre 1014 begleitete er als einflußreicher Gelehrter und Politiker seinen kaiserlichen Herrn nach Rom, und erzählt, man habe dort damals zur Messe kein Credo gesungen. Auf eine diesbezügliche Frage des Kaisers hätten die Römer mit spitziger Anspielung auf die deutschen Albigensernöte geantwortet, sie brauchten das nicht so dringend wie gewisse andere, im Glauben nicht so sichere Landeskirchen. Auf Bitten Heinrichs II. habe aber der Papst auch für Rom das Credo zum pflichtgemäßen Bestandteil der Messe erhoben[2]). Kennzeichnend für Berno ist eine Erörterung in seiner Schrift „Über einiges zum Meßdienst Gehörige", wo er den Priestern das Recht zugesprochen wissen will, das Gloria so oft wie die Bischöfe zu singen; das Gegenteil sei nirgend in der Schrift oder von den Päpsten befohlen, sondern bloß römische Mode, also ebenso unverbindlich wie bei der vorerwähnten Kredoangelegenheit. Klingt in dieser Berufung auf die Bibel und dieser Abweisung römischer Allgeltung nicht leise deutscher Reformatorengeist an? Seine Ausstellungen scheinen durchgedrungen zu sein, denn am Jahrhundertende kennt der Micrologus des Bernold von Konstanz in dieser Beziehung keinen Unterschied zwischen Bischöfen und Priestern mehr[3]). Auf seiner Romreise hatte Berno Vergleiche zwischen deutschem und italienischem Kirchengesang ziehen können, die nicht zugunsten seiner Heimat ausgefallen waren. Seine Bemühung, die geistliche Tonkunst nördlich der Alpen zu heben, führte zur Abfassung zweier musikalischer Schriften: die eine, über den Unterschied der Tonarten, wurde auf Bitten der

[1]) Abgedr. bei Gerbert, Scriptores I 303 ff.

[2]) P. Wagner, Einführung [3] I 104.

[3]) P. Wagner [3] I 77.

Gesanglehrer Burkard und Kerung als Lehrbuch für die Reichenauer Schule verfaßt. Die zweite, einen Tonar, widmete er dem Erzbischof Piligrin von Köln als einem eifrigen Liebhaber des frommen Gesanges zur Begleitung der zehnsaitigen Lyra, und suchte in der Einleitung die ganze Theorie der damaligen Tonkunst im Abriß darzulegen. W. Brambach[1] hat die Abhandlung mit Geschick von nachguidonischen Überarbeitungen und Einschüben zu reinigen unternommen.

Viel Selbständigkeit ist an Bernos Arbeit nicht zu merken; immerhin darf man es schon als einen Fortschritt buchen, daß er sich nicht mehr allein auf Boëtius stützt, sondern neben Hucbald den ungenannten Verfasser einer wertvollen, kleinen Abhandlung Çita et vera divisio monochordi[2] ausschreibt. Die Zahl der Intervalle erweitert er auf neun, durch Verbindung der vier authentischen Tonarten mit ihren plagalen Tonleitern (subjugales) erhält er vier weitere, also insgesamt zwölf Kirchentöne. Sein Begriff von Mehrstimmigkeit (organizare) haftet noch genau wie seit hundert Jahren am Zusammenklang in der Oktave, Quinte, Quarte und ihren Oktavversetzungen. Sein eigentlicher Tonar ist jedoch für die Folgezeit wichtig als Quelle geworden. Es ist eine Art thematischer Katalog der wichtigsten kirchlichen Gesangsmelodien, nach Tonarten geordnet, eine systematische Entwicklung aller gregorianischen Weisen nach Haupt- und Nebentypen der Kadenzierung (toni und differentiae) — unentbehrlich vor allem, solange die Antiphonare usw. nur linienlos neumiert waren; aber auch später noch von Wert als Grammatik des Choralgesangs. Die ältesten deutschen Tonare stammen von Regino von Prüm und Hartker von St. Gallen; auf Bernos Arbeit fußen die Tonare des Bamberger Priors Frutolf und des Eichstädter Bischofs Eundecar II.; auf dem Umweg über den Engländer Johannes Cotto wirkte er aber auch noch auf Hugos v. Reutlingen Flores musicae (1338), die wieder den Tonar Jakob Twingers von Königshofen (um 1413), ja noch die Clarissima interpretatio des aus Mersburg gebürtigen Balthasar Prasberger (Basel 1504) befruchten sollten, um nur die wichtigsten zu nennen[3].

Fortschrittlicher als Berno erweist sich der bereits mehrfach erwähnte

[1] W. Brambach, Das Tonsystem und die Tonarten des christl. Abendlandes im Mittelalter ... mit einer Wiederherstellung der Musiktheorie Bernos von Reichenau, 1881.

[2] Brambach, Die Reichenauer Sängerschule (2. Beiheft zum Zentralblatt für Bibliothekswesen 1888) S. 5.

[3] F. X. Mathias, Königshofen als Choralist S. 88 u. 160.

Hermannus Contractus (1013—1054), dem Brambach[1]) zum Ruhme Deutschlands die „einfachste, beste und feinste" mittelalterliche Darstellung des kirchlichen Tonsystems zuerkennt, das er an dem Prinzip der Tetrachorde und der aus ihnen durch beiderseitige Erweiterung gewonnenen Hexachorde entwickelt. Bedeutsam ist Hermanns Versuch einer neuen Tonschrift, die vielleicht von den Sanktgallischen Romanusbuchstaben beeinflußt war, im Gegensatz zu diesen jedoch nicht die einzelnen Tonstufen, sondern die Intervallfortschreitungen bezeichnen sollten. So gelangt er zu folgender Tabelle der Tonschritte:

e (equaliter) = Einklang; s (semitonium) = Halbton; t (tonus) = Ganzton;

ts (tonus cum semitonio) = kleine Terz; tt (duo toni) = große Terz; d (diatesseron) = Quarte;

∂ (diapente) = Quinte; ∂s (diapente cum semitonio) = kleine Sexte; ∂t (diapente cum tono) = große Sexte;

∂d (diapente cum diatesseron) = Oktave. Später wurden noch Septimenzeichen hinzugefügt.

Waren diese Buchstaben mit einem Punkt versehen, so bedeuteten sie fallende, ohne Punkt dagegen steigende Intervalle. Zweifellos eine ganz brauchbare Idee, die über Hucbald und die Romanusversuche hinausging, aber von der wenige Jahre darauf erfolgenden Erfindung Guidos von Arezzo, der die Neumen auf geschlüsselte Linien setzte, in den Schatten gestellt wurde; praktische Denkmäler in Hermanns Tonschrift, die später von dem Franzosen Johannes de Muris schroff abgelehnt wurde, haben sich nur in bescheidenem Umfang erhalten[2]). Erwähnung verdient auch des Contractus Vorschrift, wenn eine Melodie von f aus die Quarte aufwärts nehme, solle man das h in ♭ erniedrigen; die Härte des Tritonus war zwar schon längst bekannt, aber war man ihr bis dahin einfach aus dem Wege gegangen, so bahnt jetzt die chromatische Abschleifung des Lydischen verheißungsvoll die ins F-System transponiert jonische oder Dur-Skala an, den tonus lascivus, in dem wir die meiste Instrumental- und Volksmusik des 13. Jahrhunderts notiert finden.

Eine Persönlichkeit von besonderen Ausmaßen war der geborene Baier Wilhelm, von 1069 bis zu seinem Tode 1091 Abt zu Hirschau, ein Hauptrufer im großen Streit zwischen Heinrich IV. und Gregor VII.,

[1]) Reichenauer Sängerschule S. II u. 25 ff.

[2]) Brambach, Reichenauer Sängerschule S. 18 u. Faksimile.

später heilig gesprochen. Seine musikalische Abhandlung[1]) stammt aus seinen letzten St. Emeramer Klosterjahren, denn ein Melker Anonymus berichtet, er sei durch die Hirschauer Berufung nicht mehr zur Vollendung der Musica gekommen, und deren letzte Kapitel machen in der Tat einen etwas skizzenhaften Eindruck. Die Abhandlung ist (ähnlich wie der Musiktraktat des Engländers Robert de Handlo um 1326) in der lebensvollen Form des Dialogs gehalten, und es entbehrt nicht der Komik, wie devot Wilhelm sich von seinem Gegenüber Othloh lobpreisen läßt: „Mit mächtiger und unübertrefflicher Begründung hast du mir das Versprochene erklärt; alles was du gesagt, gefällt mir außerordentlich; nach deinen prächtigen, feinen und geistvollen Herleitungen . . .; du hast Dinge, verborgener als die Quellen des Nil, ausgeforscht." Und pausbäckig, mit wichtig erhobenem Zeigefinger antwortet ex kathedra der Meister: er lasse sich zum Lehren herab mit der Gutmütigkeit des Kamels, das niederkniee, um sich mit schweren Traglasten bepacken zu lassen! Dies übermäßige, auch etwas im kindlichen Stil jener Zeit beruhende Selbstgefühl hatte das Gute, in Wilhelm an Stelle der üblichen Autoritätengläubigkeit Widerspruch zu erwecken, wo er bei aller Anerkennung Unvollkommenheiten zu begegnen glaubte; so bei Boetius, bei Guido, bei der musica enchiriadis (die er übrigens nicht dem Hucbald, sondern einem Otto zuschreibt) und bei Berno. Den Hermannus kennt er sogar allzu gut, denn er schreibt ihn wacker ab, meist ohne die Quelle zu nennen. Wilhelm demonstriert das System der Kirchentonarten an vier in den Finaltönen gestimmten Monochordsaiten und trägt nebeneinander die antike sowie die mittelalterliche Tetrachordlehre unter großem Aufwand von Gelehrsamkeit, Zeichnung von Tafeln, symbolischen Buchstabenspielen usw. vor. Auch praktisch scheint Wilhelm sich betätigt zu haben, denn Aribo von Freising, mit dem er in freundschaftlichem Briefwechsel stand, beschreibt eine von Wilhelm erfundene Flötenmensur.

Wilhelms unmittelbarer Schüler war Theoger (Dietger), Abt von St. Georgen im Schwarzwald, später Bischof von Metz. Seine Abhandlung de musica[2]) ist vielleicht noch unter Wilhelms Augen in Hirschau entstanden, jedenfalls ums Jahr 1090. In anschaulichen Figuren zeigt er den Bau der Oktavgattungen; eigenartig ist seine Verbindung der plagalen und der authentischen Leiter zum dekachordon

[1]) Hans Müller, Die Musik Wilhelms von Hirschau, Wiederherstellung, Übersetzung und Erklärung (1883).

[2]) Gerbert, Scriptores II, 182 ff.

aus drei verbundenen Tetrachorden. So konstruiert er z. B. das „Zehnsait“ des hypodorischen Tons als

A H c d e f g a h c′

und erzählt bedeutsamerweise, diese Skala würde von den meisten Deutschen sehr häufig benutzt (maxime frequentatum), von den Römern oder Italienern dagegen vermieden, die sich an das b hielten und darin nur von wenigen Deutschen nachgeahmt würden. Ist das nicht die Betonung des Leittons h und der sich dabei ergebenden C-Dur-Tonleiter?

Endlich ist der bereits erwähnte Aribo Scholasticus zu nennen, dessen Büchlein de musica dem Bischof Ellenhard von Freising gewidmet ist[1]); über seine weiteren Lebensumstände ist nichts bekannt geworden. Er ist in zweifacher Hinsicht erwähnenswert: einmal als wichtigster deutscher Apostel Guidos v. Arezzo und seiner Lehre von der Solmisation (Benennung der Töne nach Hexachorden), dann als ausgeprägtester Vertreter der mittelalterlichen Musiksymbolik[2]) und als solcher unabhängig von dem großen Aretiner.

Wenn er da die tiefen und hohen Tetrachorde mit Christi Erniedrigung und Erhöhung, die authentischen und plagalen Oktavgattungen mit reichen und armen Leuten, die acht Kirchentonarten mit vier reigenschlingenden Brautpaaren vergleicht und für jede Kombination der neun Musen eine sinnreiche Beziehung findet, so sind das nicht barocke Redeblüten eines wunderlichen Schwätzers, sondern die durch persönliche Begabung über die allgemeine Tradition hinausgehobenen Bemühungen eines mittelalterlich verdunkelten Intellekts, über die unfaßbaren Wunder der tonkünstlerischen Wirkung Erklärungen zu erhalten. Man vergleiche noch 1517 die wunderlichen Allegorien des humanistisch gebildeten Andreas Ornithoparch (Vogelsang) über accentus und concentus[3]). Es verdient hervorgehoben zu werden, daß Aribo nicht in den abschätzigen Ton Guidos, Wilhelms und der beiden Reichenauer Theoretiker wider den „ungelernten“ Kantor verfällt; er wäre zwar kein Scholastiker, wenn ihm der am Boetius geschulte Musicus nicht über dem Tonkünstler aus Instinkt stände, aber er gesteht doch zu: „Daß die Musik ein Geschenk der Natur und uns gleichsam angeboren ist, erkennt man daraus, daß die Spielleute, die doch von der ganzen musikalischen ‚Kunst‘ nichts verstehen, gewisse Volkslieder (laicas odas)

[1]) Gerbert, Scriptores II, 197 ff.

[2]) H. Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters (Halle 1905) S. 169 ff.

[3]) J. W. Lyra, Ornithoparchs Lehre von den Kirchenakzenten (1873) S. 12 f.

untadelhaft singen und dabei weder die richtige Anwendung von Ganz- und Halbton noch den regelrechten Schluß verfehlen; diese Histrionen und andere Leute sind eben Naturmusiker . . ."[1]). Der gelehrte Herr hat offensichtlich genau wie später Abt Engelbert von Admont dem Gesang der mimi mit großem Vergnügen gelauscht. Seine süddeutsche Abkunft verrät Aribo durch Kenntnis der Sanktgallener Romanusnotation, deren Tempozeichen er als zwar lobenswerte, in der Choralpraxis aber bereits wieder abgekommene Errungenschaft erwähnt. Für ihn ist der Tritonus nicht wie bei Hermann v. Vehringen auf alle Fälle chromatisch abzuändern, sondern ein unter Umständen notwendiges, also erträgliches Übel.

Ein naher Landsmann Aribos scheint Eberhard von Freising gewesen zu sein, dessen kurze Abhandlung über die Mensur der Orgelpfeifen und den Guß kleiner Glocken (ad fundendas nolas) sich gleichfalls bei Gerbert (II 279 ff.) findet. Ein kleiner Erfurter Traktat über gregorianische Musik mag gleichfalls kurz nach Guidos Zeit in Deutschland verfaßt worden sein[2]), wenn die erhaltene Handschrift auch erst rund von 1300 stammt. Den anonymen Musiktraktat eines alemannischen Mönches des 11.—12. Jahrhunderts in der Darmstädter Handschrift 1988, der zu drei Vierteln auf Berno und Hermanns fußt, glaubt Joh. Wolf[3]) mit der verloren gegangenen Abhandlung des Konrad von Hirschau identifizieren zu können.

Mit den genannten Schriftstellern des 11. Jahrhunderts war im allgemeinen die Theorie des gregorianischen Tonsystems fertig ausgebaut, und während die Aufmerksamkeit der selbständigeren Musikschriftsteller sich den neuen Problemen der Mensuralnotation und des Kontrapunkts zuwandte, blieb die Theorie des cantus planus im wesentlichen der liebevollen Pflege rückschauender Sammler und Erklärer anvertraut. Als solcher ist zuerst zu nennen vom Ende des 13. Jahrhunderts Abt Engelbert von Admont, dessen umfängliche Enzyklopädie[4]) sich im wesentlichen an die Reichenauer Gewährsmänner hält und daneben höchstens noch den rhythmischen Problemen (arsis und thesis) Aufmerksamkeit schenkt. Der gelehrte Benediktiner dichtete übrigens in seiner Jugend ein Preislied auf Rudolf v. Habsburgs Sieg auf dem Marchfelde,

---

[1]) Nach der Übersetzung von Bäumker, Tonkunst S. 84.

[2]) A. Becker im Archiv für Musikwissenschaft I S. 145 ff.

[3]) Vj. f. MW. IX, 186 ff.

[4]) Gerbert Scriptores II 287.

studierte dann in Padua und starb 1331 als Abt des schönen Klosters an der Enns.

Ein Jahr später verfaßte der Leutpriester Hugo Spechtshardt (1285—1360) zu Reutlingen seine Flores musices omnis cantus gregoriani, die sich so großer Beliebtheit erfreuten, daß sie noch seit 1488 in Straßburg mehrmals nebst holzgeschnittenen Notenbeispielen in Hufnagelschrift gedruckt worden sind[1]). Außer der eigentlichen, 1338 nochmals überarbeiteten Abhandlung in leoninisch reimenden Hexametern, die sich im wesentlichen an Guidos Micrologus anschließt, gibt ein Ungenannter, hinter dem sich wohl Hugos Neffe Conrad Spechtshart, der Kommentator seiner Weltchronik, verbirgt, absatzweise eine ausführliche Prosaerklärung. Die Darstellung wendet sich an die clericuli studiosi et novelli, also etwa musikbeflissene Theologiestudenten, denen er Anleitung zum Verständnis des guidonischen Systems geben will, da nun fast alle Deutschen sich von der bloßen Neumierung (usus) zur Choralnotation (ars) bekehrt hätten. Auf diese späte deutsche Chorbuchrevision, und nicht auf die Wendung von der Volkstonart zum kirchlichen System (wie Burdach[2]) glaubte), bezieht sich die angeführte Stelle. So erörtert Hugo in vier Kapiteln Solmisation, Monochord, Intervalle und Tonarten unter Anhängung des schon erwähnten Tonars.

Der in Paderborn geborene, nach italienischen Studienjahren in Warburg, Bielefeld und Kloster Böddeken als Pfarrer wirkende Gobelinus Persona (1358—1421) verfaßte im Jahre 1417 als tractatus musicae scientiae eine umfassende Darstellung der gregorianischen Gesangstheorie unter starker Anlehnung an Johannes Cottoniensis und den Coussemakerschen Karthäuser[3]).

Weiter verdient in diesem Zusammenhang Konrad von Zabern genannt zu werden, der, aus dem Elsaß gebürtig, 1408—1412 in Heidelberg studierte und dort als beliebter Prediger und Lehrer der Gregorianik wirkte. Wandernd trug er den Kathedralsängern zu Basel, Straßburg, Speyer, Worms und Würzburg unter Wiedererweckung des damals fast vergessenen Monochords Choralwissenschaft vor. Aus diesen

[1]) Ein handschriftlicher Auszug von 1420 auf der öffentl. Bibl. Stuttg. Neudruck der Inkunabel von Karl Beck, Publ. d. Stuttg. Lit. Vereins Bd. 89 (1868) mit Übersetzung und Kommentar.

[2]) Burdach, Reimar u. Walther v. d. Vogelweide (Anh. II: Über die musikal. Bildung der Minnesinger).

[3]) Hg. v. Herm. Müller in Km. Jb. XX, 177 ff. nach der Handschrift der Hamburger Stadtbibliothek.

Vorlesungen gingen drei Musiktraktate hervor, unter denen seine Choral-lehre 1474, und die Abhandlung über das Monochord sogar schon vor-her mit Gutenberg-Fustschen Lettern gedruckt wurden[1]. Lebendig zeichnet Raphael Molitor das Bild des zwischen 1471 und 1484 Gestorbenen[2]: „Meister Konrad war ein ehrlicher, biederer Charakter, offen, ernst, in seinem naiv-komischen Eifer leicht zu scharfem Tadel gereizt. Aber er besaß eine gründliche fachmäßige Bildung, eine gute Beobachtungsgabe und hat sich auf seiner Wanderschaft einen reichen Schatz von Erfah-rungen gesammelt ... Seine bescheidene Einfachheit zeichnet ihn vorteil-haft aus vor manchen schmähsüchtigen Kritikern des späteren 16. Jahr-hunderts."

Endlich ist der 1442 urkundlich als Tegernseer Benediktiner nach-gewiesene Theologieprofessor Johannes Keck aus Giengen zu nennen, dessen autographes Introductorium musices[3] insofern eine Erweiterung der alten Lehre aufweist, als es z. B. bei der Besprechung der Intervalle unbeschränkt von der Chromatik und den Transpositionstonarten (musica ficta) mit Tonschritten wie F-As und e-fis Gebrauch macht, im übrigen aber die Erörterung alles Außergregorianischen ablehnt, da er nur für Religiosen schreibe.

Viel von den deutschen Musikschriften des Mittelalters ist verloren gegangen, wie der musikalische Boetiuskommentar des auch als Hymnen- und Prosenverfasser gerühmten Marquard von Echternach oder die Ab-handlung über das Monochord von seinem Klostergenossen Heribert[4] (952—970); anderes wie der Trierer Traktat eines Nikolaus Demuth (15. Jahrhundert)[5], die Abhandlung des Heinrich Bösch aus Wyl (1424)[6] oder die Niederschriften von Wiener Musikprofessoren aus dem letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts harren noch der Veröffentlichung. Von anderen deutschen Musikschriftstellern des Mittelalters wie den Benediktinern Rubert von St. Alban bei Mainz, Flobert und Engelbert zu St. Mathias bei Trier, Herderich von Hirschau, Thomas Hilperich von St. Gallen, Udalschalk von Maisach, Abt zu St. Ulrich in Augs-

[1]) Vgl. Jul. Richter in M. f. M. 1888. Neudrucke von M. Vogeleis in Straß-burger Cäcilia 1908 u. Festschr. z. intern. Kongr. f. greg. Gesang 1905, Straßbg.

[2]) Nachtridentinische Choralreform I 155.

[3]) Gerbert, Scriptores III S. 319 ff.

[4]) A. Reiners, Die Troparien usw. (Luxemburg 1884) S. 8.

[5]) Riemann, Gesch. d. Musiktheorie S. 282.

[6]) in Cod. Sangall. 937 S. 684—700. Schubiger, Die Pflege usw. S. 24.

burg[1]), Ruthard von Fulda, Reinhard zu St. Burkhard bei Würzburg und Peter von Staffen kennt man vorläufig nicht viel mehr als die Titel ihrer Werke, meist einfach de musica[2]). Weitere Autoren werden wir in anderem Zusammenhang zu betrachten haben.

Überschaut man in gedrängtem Rückblick die geschilderte Blütezeit gregorianischer Vorherrschaft in Deutschland, die in Notkers Sequenz ihren künstlerischen Höhepunkt fand, so ergibt sich ein den andern Künsten genau entsprechendes Bild. Gleichzeitig ruht die deutsche Literatur in der Hand der Geistlichen und bedient sich der Kirchensprache; aber aus dem ungefügen Mönchslatein, dem virgilischen Gewande des Rutlieb-Romans, des Walthariliedes brechen doch allenthalben deutsche Reckenanschauung und germanische Eigenart hervor. Auch die deutsche Baukunst dieses Zeitraums eröffnet belehrende Ausblicke: das Aachener Münster lebt noch hauptsächlich von spätantiken Elementen, die karolingische Kirchenhymnodik nicht minder; als sich aber zur Zeit der Ottonen der schwere Stil der Quedlinburger Krypta, unter den Saliern die feste Geschlossenheit der Hildesheimer Bauwerke, des Bamberger und Naumburger Doms entwickelt, erstehen musikalisch entsprechend die breiten, von sicherer Gottesgewißheit geprägten Sequenzgebilde, aus denen uns behäbig-frohe Raumwirkung ungekünstelt und mannhaft entgegentönt — vielfach noch eckig und ungehobelt wie die schweren Würfelkapitelle, übervoll an ungebändigtem Gefühl und Formgesichten wie die Tierskulpturen nnd Bandverschlingungen zu Corvey und Goslar, Hersfeld und Maulbronn. Wie diese gedrungenen Mauerpfeiler sich zu zarter Heiterkeit, zu reizvoll schüchterner Anmut im Übergangsstil des hohenstaufischen Gelnhausen, der Thüringer Wartburg, des Limburger Bergdoms und der Wimpfener Pfalz auflösen, so lockert sich die Gregorianik in volkstümlicher Verschmelzung mit germanischen Eigenwerten zur Melodik des Minnesangs, der frisch rhythmisiert mit dem treuherzigen Klang der mittelhochdeutschen Muttersprache einherströmt.

Bevor wir uns zu diesem wenden, gilt es aber noch eine andere Synthese der Gregorianik zu betrachten — diejenige mit der weltlichen Melodik im Zeichen des geistlichen Volksgesanges.

---

[1]) Sein Registrum tonorum in Steichele Archiv des Bistums Augsburg II, 68—78.

[2]) Mettenleiter, Musica (Brixen 1866) S. 124ff.

3. Kapitel: Das geistliche Volkslied und die liturgischen Singspiele vor der Reformationszeit

Die einzige Form liturgischen Kirchengesangs, die es im späteren Mittelalter noch zu einiger Blüte gebracht hat, ist das sogenannte Reimoffizium. Hatte man bei Heiligenfesten zunächst durch die Wahl der Hymnen, der Antiphone und Responsorien, der Prozessionslaudes und der Allelujasequenz den betreffenden Gottesdiensten eine persönliche Beziehung auf den Helden des Tages zu geben versucht, so lag es nahe, die in Betracht kommenden Gesänge unter einen einheitlichen Plan zu stellen, also einen ganzen Liederzyklus zum Preise des Gefeierten zu dichten und zu vertonen, der sich besonders über die Stundendienste von der Mette bis zur Vesper des Namenstages, ja der ganzen zugehörigen Woche und Oktave ausdehnte. Fanden solche Offizien in Berno und Hermannus Contractus ihre ersten Vertreter, denen sich ein Remigius Mediolacensis mit Offizien auf Trierer Hausheilige (um 980), der Augsburger Prior Udalschalk (um 1150) mit solchen zu Ehren St. Ulrichs und der Heiligen Afra anreihen[1]), so wurde Mitte des 13. Jahrhunderts der vorbildliche Meister dieser Form gleichfalls ein Deutscher, der Franziskaner Julian von Speier, mit seinen wenigstens textlich heute noch lebendigen Zyklen auf die Heiligen Franziscus von Assisi und Antonius von Padua.

Julian, den bereits die Ordenschronik seines Zeitgenossen Frater Balduin von Braunschweig als Deutschen kennt, wird um 1220 mit seinem Landsmann Caesarius von Speier, dem späteren Gründer der alemannischen Ordensprovinz, als fahrender Schüler nach Paris gezogen sein, wo damals der Speirer Domdechant Konrad v. Reisenberg als berühmter Universitätslehrer wirkte[2]). In kurzer Zeit schwang sich hier der junge Deutsche, der als excellentissimus musicus gerühmt wurde, zum Hofkapellmeister der französischen Könige Philipp August, Ludwigs VIII. und des Heiligen Ludwig (aulae regiae symphoniacis praefectus) auf. 1224 verzichtete er auf dies stolze Amt, um in den Minoritenorden einzutreten. Drei Jahre später treffen wir ihn in Pisa, von wo er sich nach Deutschland begab, dessen Ordensprovinzial damals

---

[1]) Peter Wagner, Einführung [3] I 311—316.

[2]) P. Hilarin Felder, Die liturg. Reimoffizien auf die Hlg. Franziskus und Antonius, gedichtet und komponiert von Fr. Julian v. Speier, Freiburg (Schweiz). 1901, S. 138.

Thomas a Celano, der Dichter des berühmten Dies irae, war. Auf der zweiten Synode zu Assisi, wo er mit dem später von ihm verherrlichten Antonius v. Padua zusammentraf, soll Julian auf die Gestaltung des franziskanischen Choralgesangs entscheidenden Einfluß gewonnen haben. Wieder nach Paris zurückgekehrt, wurde er Chordirektor und Musikprofessor der neuen großen Ordensuniversität im dortigen Franziskanerkloster, wo er bis zu seinem um 1250 erfolgten Tode mit Männern wie Roger Bacon und Bonaventura zusammenwirkte. Julian galt als eine der größten Leuchten des ersten Ordensjahrhunderts, und seine beiden Liederzyklen, deren Autorschaft ihm die gleichaltrige Chronik des Jordanus a Jano zuspricht, wurden vom Papst sogleich für die gesamte Kirche als verbindlich erklärt; der Gesang der Offizien trat erst nach dem tridentinischen Konzil gegen die bloße Lesung im Brevier zurück. Das Franziskusamt, das etwa um 1230 entstand, erlebte über fünfzig nachträgliche Neutextierungen bis nach Schweden hinauf. Das später entstandene Antoniusoffizium nahmen auch z. B. die Dominikaner für das letzterhand von Constantin d'Orvieto redigierte Amt auf ihren Ordenspatron zum Vorbild.

Eigenartig ist die spielerige Verwendung der Kirchentöne bei diesen Offizien: wird schon ein Zyklus von sechs Vesperantiphonen zu Ehren der Dreieinigkeit etwa zu Hucbalds Zeit im 1., 2., 3., 4., 5. und wieder 1. Kirchenton komponiert, so ergeben die Lieder des Julianschen Franziskuszyklus ein noch künstlicheres Zahlenspiel: Vesper am Vorabend im 1., 2., 3., 4., 5. und 6. Ton.

Erste Nokturn: 1., 2., 3., 1., 2., 3. Ton.
Zweite „ : 4., 5., 6., 4., 5., 6. Ton.
Dritte „ : 7., 8., 1., 7., 8., 1. Ton.

Für die Laudes, Vespern und Stunden des Festtags selbst: 2., 3., 4., 5., 6., 7. und 8. Ton; genau das gleiche Schema hat das Antoniusoffizium [1]).

Die Lieder selbst sind in romanisch glatten Strophen des zweiteiligen Reimschemas a a b c c b gehalten, was den Pariser Einfluß Adams von St. Viktor verrät, und verwenden Melodiegut, das P. Wagner bereits z. B. aus einem Antiphonar von Lucca des 12. Jahrhunderts als weitverbreitet nachweist.

[1]) P. Wagner, Zur mittelalterlichen Offiziumkomposition (Kirchenmusikal. Jahrb. 1908, S. 13—32).

Als Beispiel diene die Eröffnungsnummer des Franziskusoffiziums:



Aus späterer Zeit sind als Offizienverfasser noch zu nennen die beiden Hildesheimer Leopold v. Steinberg und Ghiseler (um 1400), der Meißener Bischof Johann Hoffmann (Mitte 15. Jahrhundert) und vom Ende des gleichen Jahrhunderts Johann Hane[1]).

Das Aufkommen des Franziskanerordens um 1220 machte sich auch sonst in der deutschen Choralpflege spürbar; die viel auf Wanderschaft befindlichen Minoriten konnten zum Gottesdienst nicht die dickbändigen Missalen, Antiphonare, Sequentiare usw. mit sich führen, deren kostbarer Besitz auch im Widerspruch zu der ihnen gebotenen Armut gestanden hätte, weshalb franziskanische Prachthandschriften selten sind[2]). Daher schufen sie einen knappen Auszug aus all diesen Folianten in Form des B r e v i e r s, dessen allgemeine Einführung die franziskanischen Reformpäpste Mitte des 13. Jahrhunderts der Christenheit zur Pflicht machten. Sicher gab diese Neueinführung Anlaß, daß nun auch endlich die in Choraldingen so ungewöhnlich konservativen deutschen Klöster und Bistümer darangingen, statt der alten Neumen-

[1]) P. Wagner, Einführung[3] I 311—316.

[2]) Eines der ältesten Minoritenchorbücher ist der sog. Cod. Rosenthal; mehrere wichtige Missalen im Franziskanerkloster Freiburg (Schweiz)

handschriften neue Chorbücher mit Choralnotation anfertigen zu lassen. So berief Bischof Heinrich II. (1277—96) zwei österreichische Klosterbrüder nach Regensburg, um den Geistlichen die guidonische Schrift beizubringen[1]). Ähnlich verfuhren u. a. Abt Johannes v. Schwanden (1299—1327) in Einsiedeln, dessen Musikpflege Rudolf v. Radegg 1314 anschaulich geschildert hat[2]), und Bischof Heinrich von Breslau (1301—1319) — es war höchste Zeit, denn allmählich war das Neumensingen so ungenau geworden, daß man es schließlich in der deutschen Schweiz spöttisch nur noch cantus confusus oder Häftligesang nannte[3]). Die römische Choralschrift trat damit nordwärts ihren Siegeszug an, der bis in Runen-Handschriften hinein führen sollte[4]). Es war überhaupt eine Zeit vielfachen Niederganges für den Kirchengesang. Einerseits findet man die Klage, die Geistlichen sängen lieber Minnelieder von Frauenlob, Marner und dem starken Boppe[5]) als Hymnen des cantus gregorianus (so im „Buch der Natur" von 1349), andererseits wurde es üblich, die Messe immer lässiger auszuführen, z. B. das Kredo nur teilweise zu singen[6]), während das Volk vielfach schon bei der Wandlung weglief[7]). Caesarius von Heisterbach klagt über die Mönche, die eine um fast fünf Töne höhere Intonation zu erzwingen suchten, nachdem andere den Psalm bereits richtig begonnen. Auch berichtet er von wirrem Durcheinanderschreien beider Chöre. Ein Religiose, der zufällig beim Gesang der Weltgeistlichen zugegen war, will gesehen haben, daß ein Teufel mit all den falschen Noten einen riesigen Sack bis oben hin füllte[8]). Verschiedentlich setzten Reformbestrebungen ein, so in Straßburg Mitte des 14. Jahrhunderts unter Bischof Johann von Lichtenberg[9]), und Gelehrte wie Radulf von Tongern († 1403) wandten viel Liebe auf die Neuordnung der Liturgie. Wie aber die Verhältnisse allgemein darniederlagen, bezeugt z. B. ein Blick auf St. Gallen[10]). Die ehemalige Blüte hatte vom 13. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts völliger Verwahrlosung Platz gemacht: es kam

[1]) E. Michael, IV 342.
[2]) Schubiger, Pflege S. 18.
[3]) Schubiger a. a. O. S. 19.
[4]) Johannes Wolf, Notationskunde I 119.
[5]) Hoffmann v. F., Kirchenlied [3] S. 75.
[6]) Sigl, Ordinarium missae S. 79.
[7]) A. Franz, Die Messe im deutschen Mittelalter (1912).
[8]) E. Michael IV 333.
[9]) F. X. Mathias, Königshofen als Choralist, S. 24.
[10]) O. Marxer, Zur spätmittelalterl. Choralgeschichte St. Gallens, Einleitung.

so weit, daß weder Abt noch Konventualen Urkunden zu unterschreiben verstanden, und die Zahl der verwilderten Mönche bis auf zwei hinunterging. Wie sollte da von Feinheiten des Choralgesangs die Rede sein? Erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts setzte eine musikalische Restauration ein: 1514 dichtete Abt Franz Geisberg neue Sequenzen auf alte Notkersche Melodien zu Ehren des eben heilig gesprochenen Stammlers und ließ seit 1507 die halbvergessenen Sanktgallener Tonwerke durch P. Joachim Cuontz aus den Neumen in die Choralschrift übertragen. Die eigentliche Gregorianik dieser Handschrift zeigt aber vielfache Entartung: mit wild ausschweifenden Koloraturen wird nach Effekt gehascht, Nonensprünge, Tonwiederholungen, Skalen im Umfange der Undezime zeugen von unkünstlerischem Sinn und Erfindungsarmut[1]). Um 1550 tritt mit der Berufung des M. B. Lupus aus Correggio die Figuralmusik stark in den Vordergrund, welcher P. Mauritius Enk in einer Abhandlung auf Kosten der Gregorianik schwungvolles Lob darbrachte, ohne daß sie sich doch unter den nächsten Äbten gleich halten konnte. Doch bewies die polyphone Musik indirekt ihre Macht, denn ein 1639 von den Bischöfen der ganzen Schweiz genehmigtes Directorium chori (Hdschr. Sangall. 1106) zeigt den Choral streng durchmensuriert.

Auch bei den deutschen Karthäusern machen sich verwandte Erscheinungen[2]) bemerkbar, obwohl diese unter Übernahme des Lyoner Meßritus (z. B. 1147 vom Erzbischof von Gnesen in der Breslauer Basilika eingeführt) zunächst durch Ablehnung der Sequenzen und Tropen, Beschränkung des Gesangs auf Schriftstellen und nur etwa 25 Hymnen sich deutlich einer gewissen Strenge zu befleißigen suchten. So schleicht sich um 1380 bei Heinrich Calcar aus der Harmonik her der erhöhte Leitton von unten zur Tonika ein, den die Franzosen ablehnten, die Deutschen hingegen eifrig befürworteten. Mehrstimmigen Formen der Gregorianik, die in Süd- und Westeuropa längst blühten, zeigen sich die Deutschen erst spät zugängig[3]), die Karthäuser z. B. erst im 15. Jahrhundert mit dem aus Schnals stammenden Insbrucker Kodex 457 (Univ.-Bibl.).

Einzelne Klöster zeigten noch zu Beginn der Reformationszeit eine musikalische Hochblüte, so z. B. nach der begeisterten Schilderung des Andreas Ornithoparch (1517) die Zisterzienserabtei Altenzelle bei Meißen, wo der Prior Michael Geitanus als Organist und Herausgeber des

[1]) Marxer S. 123ff.

[2]) J. B. Klein, Der Choralgesang der Karthäuser, Diss., Berlin 1910.

[3]) P. Wagner, Einführung[3] I 298.

Opus musicum Bernhards von Clairvaux nebst einer Isagoge in den Zisterziensergesang sowie Bruder Michael Galliculus als Tonsetzer achtungswerten Ranges wirkten. Die Klosterinsassen übten den Mensuralgesang, als hätten sie seit je in fürstlichen Hofkapellen gestanden, und verfügten über einen imponierenden Notenschatz.

Auch anderwärts hatte man den Geschmack für guten Choralgesang nicht ganz verloren, sonst hätte sich ein alter Chronist wohl nicht darüber zu belustigen gewagt, daß auf dem Baseler Konzil bei der Krönung des Herzogs von Savoyen zum Papst die Responsoriengesänge durch die päpstliche Kapelle „etwas unlieplich und lecherlich abgiengen" [1]).

Die in den jüngeren Karthäuserchorbüchern wie in spätsanktgallischen Missalen auftretende Mensurbedeutung der Choralschrift, die sich in Münchener Codices schon seit dem 14. Jahrhundert anbahnt, tritt mit noch anderen Entartungsmerkmalen am schärfsten in württembergischen Handschriften des 17. Jahrhunderts hervor [2]). Die alten, feingegliederten Jubili werden zu gestaltlosen Tonreihen zusammengeworfen, sentimentale Septimensprünge und Dreiklangsthemen wie:



zeigen das Verschwinden kirchentonartlichen Denkens, und die Notierung mehrerer Versetzungszeichen am Zeilenbeginn dokumentiert Verhältnisse, die stellenweise erst durch die unter Pius X. einsetzende, moderne Choralreform beseitigt worden sind.

Zu der spätmittelalterlichen Gesangsverwirrung mag neben dem Einfluß der Figuralmusik beigetragen haben, daß jeder Mönchsorden seine bestimmten liturgischen und prosodischen Besonderheiten zu pflegen begann, Unterschiede, die sich gegenwärtig erst zum geringsten Teil übersehen lassen [3]) und gegenüber der Allgeltung Roms den Gedanken von Sonderberechtigungen großzogen. So beteten die Ursulinerinnen das römische, die Klarissen das Franziskanerbrevier, die Zisterzienser hatten eigene Akzentformeln, die Dominikaner spezielle Prozessionslieder, die Karthäuser gewisse Abweichungen von der Gregorschen Norm usw.

[1]) Schubiger, Pflege S. 28.

[2]) Stuttgart. öffentl. Bibl. Hdschr. 54, 57—59; vgl. M. Sigl, Zur Geschichte d. Ordinarium missae S. 46—54 und 74.

[3]) Neben den bereits angeführten Veröffentlichungen der greg. Akad. Freiburg-Schweiz z. B. noch Weinmann, Ein Zisterzienserhymnar der Abtei Pairis im Elsaß.

Die Franziskaner haben wiederum ihr besonderes Prozessionale, gestatten auch Orgelspiel, was 1280 die Dominikaner mit Ausnahme von Bologna verbieten. Die Salesianerinnen dürfen alles nur nach „französischer" Art innerhalb dreier Töne singen, während den Kapuzinern jede Art von Musik und Orgelspiel verboten ist[1]).

Eine eigentümliche Stellung nahmen die Nonnenklöster ein[2]), die im allgemeinen dem Usus der jeweils zugehörigen Mönchsorden folgten, aber vielfach durch die Unkenntnis des Lateinischen gezwungen waren, deutsche Choranweisungen zu benutzen[3]) und besondere, ihnen besser zugängliche Erbauungsmittel aufzusuchen: vor allem deutsche, geistliche Andachtslieder.

Bereits das 11. und besonders das 12. Jahrhundert, das ja auch in „Minnesangs Frühling" die Zeit der Frauenlyrik bedeutet, kennt vier komponierende Frauen von Bedeutung: Hrosvitha v. Gandersheim (um 1000), die Verfasserin der so eigenartig aus der Zeit herausragenden Legenden und Dramen Dulcitius und Paphnutius, die sich auch mit einigen Sequenzen und dem Lied für ein Jungfrauenkloster Laude coelestis sponsa hervorgetan hat; dann mit ähnlichen Arbeiten die Äbtissin Elisabeth von Schönau († 1165). Wichtiger ist die heilige Hildegard († 1179) Äbtissin von Eibingen und von Rupertsberg bei Bingen, von welcher ein berühmter Wiesbadener „Kodex an der Kette" siebzig Kompositionen nicht zu liturgischem, sondern zu privatem Erbauungszweck enthält[4]), darunter 35 Antiphonen, 19 Responsorien, 9 Sequenzen, 5 Hymnen, 1 Kyrie und ein umfangreiches Singspiel Ordo virtutum mit 80 komponierten Nummern, den siegreichen Kampf einer ringenden Seele wider die versucherischen Gewalten darstellend, wobei bereits die naiv-kluge Wirkung ausgenutzt wird, daß alle allegorischen Personen singen und allein der amusische Teufel rezitiert. Die Vertonungen müssen zwischen 1150 und 1158 entstanden sein, weitaus der größte Teil der Stücke steht in der phrygischen und dorischen Tonart, wesentlich seltener sind die entsprechenden Plagalen.

Der künstlerische Wert dieser Werke wird scharf umstritten: während

[1]) Mettenleiter, Musika (Brixen 1868) S. 213—228: Der Cantus liturgicus in den verschiedenen Orden der katholischen Kirche.

[2]) Kathi Meyer, Der chorische Gesang der Frauen (1917).

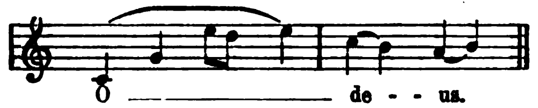
[3]) Kathi Meyer, Das Amptbuch des Joh. Meyer, Archiv I.

[4]) Phototypische Neuausgabe von J. Gmelch (Die Kompositionen der heiligen Hildegard in 32 Lichtdrucktafeln, Düsseldorf 1913).

Dreves[1]) sie bloß als kladdenartige Entwürfe ohne genügende Kenntnis des Lateinischen und der einschlägigen Formen ablehnt, weiß Gmelch[2]) Autoren wie R. Schlecht und J. Pothier zu ihren Gunsten anzuführen. Der unpraktische Tonumfang von gelegentlich zwei Oktaven plus Quinte, die merkwürdig strophenlose Durchmelodierung der Hymnen und Melismen von mehr als 50 Noten deuten immerhin auf anderes als auf einen Höhepunkt der Gregorianik, aber Stellen aus dem Singspiel, wie das sanft schmeichelnde



der Virtutes und der majestätische Beginn ihres Schlußchores auf Christus



zeigen eine volkstümlich ausgeprägte Begabung.

Als größere Probe gebe ich rhythmisiert den Anfang des von der Dichterkomponistin selber mit Vorliebe gesungenen „O virga ac diadema"; er entbehrt, zwar nicht melodisch, wohl aber in der Textgliederung, der herkömmlichen Parallelität:

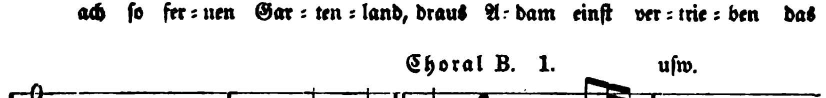


[1]) Analecta hymnica L, 484 ff.

[2]) Phototypische Neuausgabe von J. Gmelch (Die Kompositionen der heiligen Hildegard in 32 Lichtdrucktafeln, Düsseldorf 1913).



Choral B. 1. usw.



Als letzte in dieser Reihe steht Herrad v. Landsberg, die in ihrem berühmten, 1180 geschriebenen und 1870 mit der alten Straßburger Universitätsbibliothek verbrannten Hortus deliciarum (Lustgärtlein) 24 Lieder gesammelt hat, von denen allerdings nur drei von strengster Kritik als ihr zugehörig anerkannt werden[1]), während die übrigen vermutlich damals allgemein in den elsässischen Frauenklöstern gangbares Liedergut (teils Prosaantiphone, teils strophische rhythmi, d. h. Hymnen und Sequenzen), darstellen. Mindestens zwölf davon waren mit Choralnoten versehen, es haben sich aber nur ein einstimmiges und ein zweistimmiges Stück erhalten[2]).

Zumal mit dem Aufkommen der Mystik, jenes gewaltig starken Stromes des Gefühlslebens auf innigsten Gottesbesitz hin, dem die Frauenseele von Natur so besonders entgegenkommt, hob sich die Bedeutung der Nonnenklöster für das Lied. So sang um die Wende des 14. Jahrhunderts im Dominikanerinnenkloster Töß bei Winterthur Schwester Adelheid von Lindau ihren Mitschwestern vielfältig „schöne Lieder", und als Schwester Elsbeth Schäflin auf dem Sterbebett lag, mußte man ihr süße Lieder vom Himmelreich singen[3]). Eine ganze Reihe derartiger Gesänge hat sich erhalten, die wohl auch zum Teil von den Geistlichen der Nonnenklöster gedichtet und komponiert wurden, wie wir es von einem Dominikanerprior Bruder Heinrich aus Basel, von Heinrich Loufenberg und dem großen Mystiker Tauler († 1361) wissen. Die oben erwähnte Bezeichnung „süße Lieder" ist sehr treffend; es sind Gebilde von großer Zartheit und verzückter Inbrunst, weltflüchtig

[1]) Dreves in Ztschr. f. kath. Theologie, Insbruck 1899 S. 632.

[2]) Abgedruckt bei Engelhard, Herrad v. Landsberg (1818) und Vogeleis, Festschr. z. intern. greg. Kongr. Straßburg 1905 S. 80. Vgl. auch Vogeleis, Bausteine zu einer Gesch. d. Musik u. d. Theaters im Elsaß S. 12—20.

[3]) Schubiger, Pflege S. 30.

und doch voll der verhaltenen Sinnlichkeit einer Seelenbrautschaft mit Christus, wie schon eine Zusammenstellung der Textanfänge beweist: Jesu dulcis memoria (14. Jahrhundert), Christ deines Geistes süeze-keit (dgl.), Jesu du süßer Name (15. Jahrhundert), Ich weiß ein lieblich Engelspiel (dgl.) und ähnliche mehr.

So stammt textlich aus dem Augustiner-Jungfrauenkloster zu Inzkofen bei Sigmaringen (um 1475) ein auf Tauler bezogenes, noch im 17. Jahrhundert lebendiges Weihnachtslied, dessen weltliche Vorlage ein als Neujahrswunsch gestalteter Holzschnitt gewesen sein mag[1]):





Viele dieser Lieder sind vermutlich nur geistliche Umdichtungen (Parodien, Kontrafakte) weltlicher Volkslieder, wie bei den schönsten Gesängen Loufenbergs sicher bewiesen ist, der als der Hauptmeister dieser Kunst genannt werden muß.

Etwa um 1390 geboren, ist Heinrich Loufenberg zwischen 1429 und 1445 als Domkaplan zu Freiburg i. Br. nachweisbar. Dann zog er sich nach Straßburg zurück, wo er schon als junger Mensch seinen Studien obgelegen hatte und starb im dortigen St. Johanniskloster am 31. 3. 1460. Zwei wichtige, leider 1870 durch Feuer zerstörte Straßburger Handschriften (B 121 mit vielen Liedern und M 222 C 22 vom Jahre 1411 mit 211 mehrstimmigen Kompositionen) waren höchst wahrscheinlich von seiner eigenen Hand, musikalische Abschriften davon haben sich leider nur in geringen Bruchstücken und unsicheren Lesarten erhalten[3]). Besser ist es um die Erhaltung der literarischen Seite seines

[1]) Heitz, Neujahrswünsche des 15. Jahrhunderts (1900) Tafel 8.

[2]) = Woge.

[3]) Sechs Liedermelodien aus Hdschr. B 121 aus den Jahren 1421—30 bei Arnold in Chrysanders Jahrb. f. M.-W. II, S. 36 u. 37. Neben vier von diesen zwei weitere bei Böhme, Altd. Liederb. S. 122, also insgesamt acht; außerdem sein deutsches „Salve regina" in zwei Fassungen bei Runge (Liliencronfestschrift 1910). Über die Reste aus Hdschr. M 222 C 22 siehe unten 5. Buch, 3. Kapitel (Anfänge der Mehrstimmigkeit).

Schaffens bestellt[1]), woraus sich sein Bild als das eines trüben, ängstlichen Mannes ergibt, der sich selbst den „armen Heinrich" nannte, sich Geißelübungen unterzog und einen Hang zur Einsamkeit hatte. Doch ist ihm auch ein zarter Humor eigen, wenn er etwa in einem Akrostichon seine Gedichte der Frau Margret, vermutlich einer Straßburger Nonne, als „vasnacht küechli" schickt, und es paßt gut zu ihm, daß er „feine, süße Kindelwiegelieder" zu singen empfiehlt[2]). Neben seiner später zu würdigenden Tätigkeit als Übersetzer lateinischer Hymnen und Sequenzen ist hier vor allem seine geistliche Parodierung weltlicher Volkslieder zu besprechen, durch deren „verkêren" er einmal das schöne Melodiegut in eine höhere geistige Sphäre erheben und dort erhalten, gleichzeitig aber als echter Mystiker das Gedicht „auslegen" wollte.

Wenn etwa ein noch heute als Text lebendiges Volkslied in Joh. Otts Sammlung von 1544 anhebt „Ich weiß nur eine Mülnerin, ein wunderschönes Weib, in allen diesen Landen kein hübschere Mülnerin . . .", so verwandelt Loufenberg das in ein Lied mit dem Anfang „Ich weiß ein stolze maget vin, ein edli künigin."

Ähnlich ist sein Lied „Es stot ein lind im himelrich" (Melodie bei Böhme, Altd. Liederbuch Nr. 582) dem bekannten „Es stet ein lind in jenem tal" nachgebildet, und seinem „Es taget minnencliche die sünn der gnaden vol" (Böhme Nr. 17, Arnold Nr. 3) hat er den Melodiehinweis „Es taget in dem Osten" vorangestellt. Bei anderen, gerade den schönsten Stücken, kennen wir die weltliche Vorlage nicht mehr.

Offenbar ein Handwerksburschenlied voll Heimatsehnsucht hat dem Dichter eine der edelsten Blüten der gesamten deutschen Lyrik eingegeben (Böhme Nr. 660, Arnold Nr. 6, Hoffmann v. Fallersleben[3] Nr. 54):



1. Ich wölt das ich da-hei-me wär und al-ler wel-te trost en-bär.
2. Ich mein da-heim in hi-mel-rich, da ich got schau-et e-wenc-lich.
13. Al-de, welt, got ge-se-gen dich! Ich var da-hin gen him-mel-rich.

---

[1]) Ph. Wackernagel, Deutsches Kirchenlied II und Hoffmann v. Fallersleben Geschichte des deutschen Kirchenliedes[3] Nr. 26—55.

[2]) Ed. Richard Müller, Heinrich Loufenberg, Berlin 1889.

Die bedeutsamste Kundgebung Loufenbergscher Nachfolge ist ein zweiteiliges Liederbuch[1]) aus dem deutsch-böhmischen Cisterzienserstift Hohenfurt (Mitte 15. Jahrhunderts), das nach einem, Christi Passion in wenigen, oft wiederkehrenden Melodien darstellenden Liederkreis einen Zyklus geistlich parodierter Volkslieder bringt „von ainem großen sünder. Darauf auch wol ander sünder mügen merken vnd sich pessern." Der große Sünder scheint ein weltlicher Doktor gewesen zu sein, der sich nach bewegtem Leben büßend in die Klosterstille zurückgezogen hat und nun die Geschichte seiner inneren Erweckung nach Heinrich Susos und Taulers mystischer Lehre auf dem Stufenweg der Reinigung (via purgativa), der Erleuchtung (via illuminativa) und der Vereinigung mit Gott (via unitiva) voll dichterischer Gestaltungskraft darstellt. Die den Kontrafakten als Vorbild dienenden Volksweisen, die nur zum Teil noch bekannt sind, geben Anlaß zu einer Fülle herbfrischer Ironisierungen und verleihen den Stücken eine unmittelbar wirkende Plastik, bei der nur selten allzu starker Widerspruch zwischen geistlichen und weltlichen Elementen für unser Gefühl störend wird. Als besonders charakteristisch darf folgendes Lied gelten:

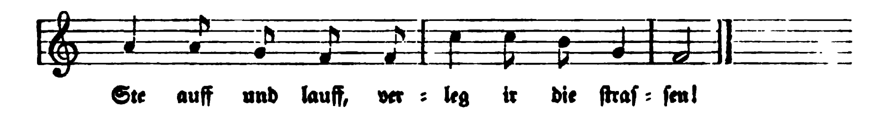




Ein Tagelied, sonst dem ritterlichen Turmbläser in den Mund gelegt, um die säumigen Liebenden auseinanderzutreiben, muß den Sünder wecken:



[1]) W. Bäumker, Ein deutsches geistliches Liederbuch mit Melodien aus dem 15. Jahrhundert (1895).



Den Beschluß des Liederbuches machen Weihnachtslieder.

So stellt sich das „Liederbuch des großen Sünders“, wie ich die Handschrift nennen möchte, in seiner einheitlichen Ideengestaltung als ein hochbedeutendes Denkmal jener Laienfrömmigkeit dar, welche im Gegensatz zur zünftlerischen Theologie das deutsche Geistesleben auf das unmittelbarere Gottesverhältnis der Reformation und zu ihrem Gedanken des allgemeinen Priestertums hinführen sollte.

Eine nicht zu unterschätzende, ästhetische Gefahr trugen die Kontrafakta in sich: drohende Geschmacksverderbnis und musikalische Abstumpfung durch fortwährendes Zusammenkuppeln von Texten und Weisen aus völlig unvereinbaren Gefühlswelten. Wenn etwa die Nonnen am Niederrhein ihr Lied vom „geistlichen Maien“ sangen und dabei den aufgepflanzten Maienbaum in Christi Kreuz umdeuteten, mochte es noch angehen; wenn man dagegen den Bänkelsang „Gramann du vil dürrer Gaul“ und das Muskateller-Saufliedlein „den liebsten bulen, den ich han, der liegt beim wirt im keller“ auf Jesus umbog[1]), so erinnert das peinlich an das moderne Heilsarmeegeplärr. Nichtsdestoweniger ist diese Art von Parodien bis zum Ende des 16. Jahrhunderts sehr beliebt gewesen, und Sammlungen wie die Antwerpener Souterliedekens von 1540, wo weltlichen Volksliedern ohne innere Bezugnahme Psalmdichtungen unterlegt werden, Philipps Frhrn. v. Winnenberg Christliche Reuterliedlein (Straßburg 1582) und Valten Vogts Geistliche Ringeltentze (Magdeburg 1550) sind fast nur noch insofern genießbar, als sie unschätzbare Quellen sonst verschollener Volksmelodien für uns bedeuten[2]).

Waren die Lieder der deutschen Mystik zumeist von Geistlichen oder doch von hochgebildeten Laien geformt worden, um der persönlichen Andacht in der Klosterzelle oder im stillen Kämmerlein des Hauses zu dienen, so wenden wir uns nunmehr zum eigentlichen geist-

[1]) Hoffmann v. Fallersleben [3] Nr. 226—228.

[2]) Weitere Kontrafaktsammlungen: Heinrich Knaust, Gassenhauer, Reuter- und Bergliedlein, christlich, moraliter und sittlich verändert, Frankfurt a. M. 1571; Hermann Vespasius, Nye christlike Gesenge unde Leder, Lübeck 1571; Gregor Langes Tricinien mit geistlichen Texten von Henning Dedekind, Erfurt 1615; Joh. Herm. Schein, Musica boscareccia „sacra“ mit geistlichen Texten von Eckart Leichner, Erfurt 1651.

lichen Volksliede, das gewöhnlich chorische Ausführung als Gemeindegesang beanspruchte.

In den ersten Jahrhunderten der Christianisierung hielt sich die gesangliche Mitwirkung des Volkes in mehr als bescheidenen Grenzen. So wird berichtet, die Helvetier hätten beim Leichenbegängnis des hl. Gallus (646) beständig Kyrie eleison gesungen, ebenso die Paderborner bei Überführung der Reste des hl. Liborius und die Wallfahrer, die zum Grabe des hl. Vitus in Korvey zogen. Selbst Beschenkte sangen zum Dank Kyrie eleison, und als Fuhrleute Bozener Wein nach St. Gallen bringen sollten, der Wagen aber umstürzte, stießen sie vor Schreck den gleichen Ruf aus. Kyrie eleison sollten die Leute beim Aus- und Eintreiben des Viehs singen nach Kapitularien Karls d. Gr. und Ludwigs d. Frommen, vielleicht um ihnen heidnische Zauberformeln abzugewöhnen, und „Kyrie" war der Feldruf von Heinrichs I. Heer auf dem Lechfelde, während die Ungarn nur ihr teuflisches Hui, hui! ertönen ließen. Als Otto III. die von Slaven belagerte Stadt Brandenburg entsetzte, sangen die Befreiten wie die Befreier Kyrie, ebenso 1105 das Volk zu Nordhausen zur Bekräftigung, als Kaiser Heinrich V. dem Papst Gehorsam gelobte[1]). Daß dieser Ruf zumal beim Gottesdienst manchmal in störendes Geschrei ausgeartet sein mag, lassen die Salzburger Synodalbestimmungen von 799 erkennen: „Das Volk soll lernen, Kyrie eleison zu singen, aber nicht so unordentlich wie bisher, sondern besser." Das zunächst vom Volk in der Messe offiziell gesungene Kyrie übernahmen, wohl um die Würde der Liturgie zu wahren, seit dem 10. Jahrhundert die Kleriker[2]).

Allmählich erweiterte sich der kurze „Herr erbarme dich"-Ruf. So sangen die Deutschen 1084 zur Krönung Heinrichs IV. in Rom: „Kyrieleison, helfo sancte Petre!" In einer Fabel vom Wolf heißt es im 13. Jahrhundert: „Ein Chirleis er vil lûte sanc: helfe uns sant Peter heiligo"[3]). Beim feierlichen Einzug des Prager Bischofs Diethmar sangen der Herzog und die Großen:

„Christe keinado, kyrie eleison
und die halliegen alle
helfuent unse, kyrie eleison."

Die simpliciores et idiotae des Volkes sangen dabei nur „Kyrie".

---

[1]) Hoffmann v. Fallersleben, Deutsches Kirchenlied [3] S. 14—19.

[2]) P. Wagner, Gesch. d. Messe I. 1913, S. 7.

[3]) R. v. Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied um 1530 (Kürschners Nat.-Lit. 1883) S. XXXVIII.

Solche Lieder mit dem Kehrreim „eleison" hießen um dessentwillen „Leisen". Eines dieser Stücke aus dem 9. Jahrhundert ist sogar neumiert, aber leider ohne die zu sicherer Entzifferung notwendigen Linien, auf uns gekommen[1]):

„Unsar trohtîn hat farsalt
sancte Pêtre giwalt,
daz er mac generian
ze imo dingênten man.
Kyrie eleison, criste eleison!"[2])

Ebenso endete das berühmte Wallfahrtslied „In gotes namen faren wir" auf das Kyrie, die noch heute gesungene Osterantiphon „Christ ist erstanden" nicht minder. Im Ludwigslied von 881 heißt es: an der Spitze seines Heeres in die Schlacht reitend, sang König Ludwig laut ein heiliges Lied, und die Seinen antworteten mit Kyrieleis. Noch manche Landsknechtslieder des 16. Jahrhunderts sind in diesem Sinne Leisen, und ein letzter Rest scheint sich bis ins 19. Jahrhundert in einem kleinen Kinderlied gehalten zu haben, das Mone auf badischen Dörfern singen hörte: „Tre ri ro, der Summer unn der Winter isch do, ringe, ringe leison."

Auch andere geistliche Lieder verbreiteten sich rasch im Volk. So hören wir, daß Kaiser Otto II. 978 von Geistlichen und 60000 deutschen Kriegern vom Montmartre aus das „Hallelujah" (vielleicht die Notker'sche Sequenz Cantemus cuncti melodum, bei der das Volk dann nur die Kehrreime übernahm?) mit solcher Kraft singen ließ, daß sein Vetter Herzog Hugo, der das belagerte Paris verteidigte und dem das eigenartige Konzert angekündigt worden war, mit der ganzen Bevölkerung der Stadt in ängstliches Staunen geriet[3]). Ratperts deutsches Galluslied wurde schon früher erwähnt. Ein deutscher Weihnachtsgesang der Aachener Schöffen aus dem 11. Jahrhundert hat sich wenigstens textlich erhalten[4]).

Dann vernehmen wir von deutschen Kreuzzugliedern; auf Barbarossas Kreuzfahrt von 1187 sangen die Deutschen: „Hüte ist her dîn tach"[5]). Das um 1140 in Spanien verfaßte Liber S. Jacobi weist

---

[1]) Ein Auflösungsversuch von F. X. Mathias in der Straßburger Caecilia von 1908 S. 164.

[2]) Mit allen drei Strophen, deren letzte auch in Otfrieds Krist vorkommt, nach der Freisinger Hdschr. bei Hoffmann v. Fallersleben[3] S. 22.

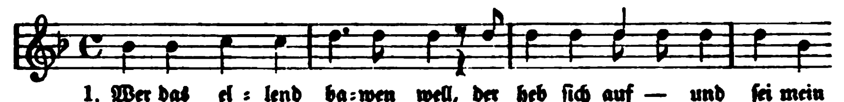
[3]) E. Michael, Geschichte des deutschen Volkes IV, 346.

[4]) Hoffmann v. Fallersleben[3] S. 30.

[5]) Schubiger, Musikalische Spizilegien S. 121.

eine merkwürdige Spur von den Pilgerflotten auf, die alljährlich von Köln nach Campostella abgingen, enthält es doch Bruchstücke eines niederdeutschen Pilgerliedes: „Herru Sanotiagu, grot Sanotiagu | Eultreja, esuseja, Deus aia nos“ [1]). Der eigentliche Jakobston war folgendes Lied:

(Tenor eines fünfstimmigen Satzes von Jodocus von Brandt in Forsters „Frischen teutschen liedlein“ von 1556.)







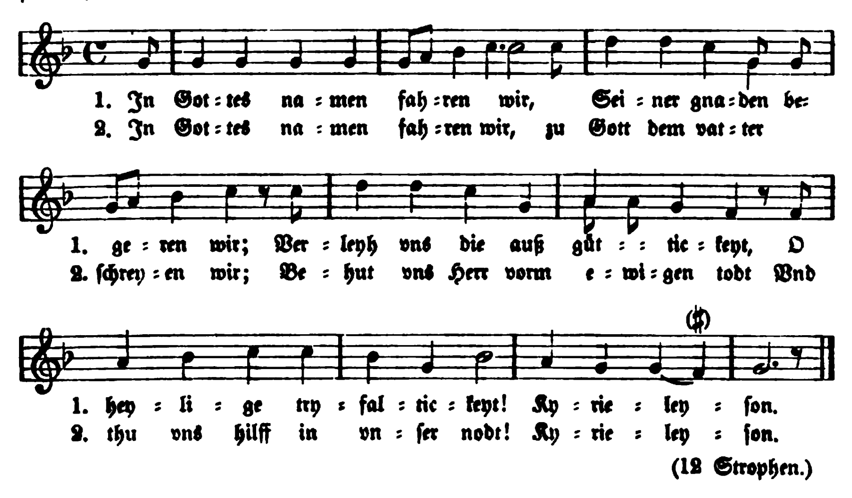
So wird in 26 Strophen nach der Weise des historischen Volksliedes die praktischste Reiseart, aber auch die Leidensfülle der im Ausland ausgeplünderten Jakobspilger behandelt, die schließlich zu lästigen, liederleiernden Bettlergenossenschaften entarteten. Noch 1628 zogen in Leipzig zur Verspottung der Katholiken zwölf Evangelische als schwarzgekleidete Jakobsbrüder muschelbehangen mit Sackpfeifen und Schalmeien umher und bliesen den Jakobston [2]).

Weit allgemeiner gültig als deutsches Pilgerlied war nachstehender, ursprünglich für die Fahrt nach Jerusalem bestimmter Gesang, dessen alte Weise noch heute im Lutherlied von den zehn Geboten lebendig ist; ursprünglich ein Leich von vier ungleichen Strophen, hat die Melodie der ersten, die übrigens nach der tonartlichen Disposition überraschend mit dem Jakobslied übereinkommt, ein regelrechtes Strophenlied nach sich gezogen, dem wir seit dem 15. Jahrhundert mehrfach als cantus firmus mehrstimmiger Tonsätze begegnen. Nach dem ältesten

[1]) Fr. Ludwig im Kirchenmusikal. Jahrbuch 1905 S. 12.

[2]) Wustmann, Musikgeschichte von Leipzig I. 75.

katholischen Gesangbuch (Michael Vehe 1537) hat das Lied (Nr. 30) folgende Gestalt, „zu singen zur Zeyt der Bittfartten ym anfang der procession“:



Dieses Lied, allerdings wohl in seiner älteren Leichform, die noch halb in einer Tenorbearbeitung Heinrich Fincks (um 1500 entstanden) hervortritt, singen bereits in Gottfrieds Tristan die Schiffsleute, als sie Isolde zu König Marke bringen, ebenso in der Wiener Meerfahrt die betrunkenen Zechbrüder, die sich auf der Schiffsreise nach Jerusalem glauben. Nach den Erinnerungen des Augustinerpropstes Joh. Busch waren in Sachsen um 1450 Prozessionen unter deutschem Liedgesang üblich, und die deutschen Kinderwallfahrten, die im gleichen Jahrhundert bis nach St. Michel jenseits von Paris zogen, sangen lauter deutsche Leisen, bald „In gottes namen faren wir“, bald „Christ ist erstanden“.

Dieses Osterlied, das ungeheure Verbreitung erlangte, ist textlich wie musikalisch deutlich aus Wipos Victimae paschalis laudes hervorgegangen. Aus seinen eigenartigen Terzschritten möchte ich fast das „Bimbam“ der Osterglocken widerhallen hören. Es wurde in Nürnberg seit 1424 alljährlich bis 1524 bei Vorzeigung der Reichskleinodien angestimmt. In der Schlacht bei Tannenberg (1410) sang es das Ordensritterheer, als die Polen zu weichen begannen, 1439 stimmten es die Hofleute des hohenzollerschen Markgrafen Friedrich II. vor Tische an, ebenso 1519 die sieben deutschen Gemeinden (sette communi), als der Bischof von Verona sie besuchte. Wohl bereits dem 12. Jahrhundert entstammend, ist das Lied vielfach als Schlußgesang

des Volkes verwendet worden, eine niederdeutsche Fassung aus Kopenhagen stammt von 1370[1]), seit dem 15. Jahrhundert wurde es vielfach kontrapunktischen Bearbeitungen zugrunde gelegt[2]). Die evangelische Kirche singt es noch heute:



Besonders die Fassung „Christ ist erstanden, Judas ist derhangen" gab Anlaß zu mancherlei parodierender Ausmünzung vorzugsweise auf ertappte Bösewichter.

Zahlreich sind noch sonstige Kampfgesänge der Deutschen: Rudolfs v. Habsburg Heer sang 1278 auf dem Marchfeld „Maria muter reine maid", ein Liedanfang, der als Gebet bereits im 12. Jahrhundert vorkommt und auch später mit d-dorischer Melodie in der 12. Strophe des Volksliedes „Es sungen drei Engel ein süßen Gesang" begegnet[3]). In der Schlacht bei Tusculum 1167 stimmte Erzbischof Christian den Gesang an, den die Deutschen im Krieg zu singen pflegten: „Christ, der du geboren bist", die Bremer aber sangen das Media vita wider die Stedinger.

Der stärkste Kraftquell geistlichen Volksgesangs wurden die kirchlichen Hymnen mit ihren Verdeutschungen und selbständig als Volksgut weiterentwickelten Ableitungen. Auch die lateinischen Urformen selbst durften in gewissem Umfang schon als geistliche Volkslieder gelten, die die Laien mit mehr oder weniger Verständnis den Geistlichen nachsangen. So stimmten die Wähler Albrechts I. (1298), während sie ihn auf ein geschmücktes Pferd setzten, das Te deum laudamus des Ambrosius an[4]), welches im 15. Jahrhundert auch die Geistlichen bei

[1]) Bäumker, Das deutsche kathol. Kirchenlied I. Nr. 242.

[2]) Vier Fassungen allein in den Trientiner Codices; auch noch bei Lasso.

[3]) W. Bäumker, kath. Kirchenlied I u. II Nr. 307.

[4]) E. Michael IV · 353.

Glockengüssen zu besserem Gelingen ertönen ließen, und jede Sitzung des Baseler Konzils wurde mit dem Gesang der Antiphon Exaudi nos domine, des Veni creator spiritus und des Tedeum eingeleitet[1]). Sangen die Fürsten zu Beginn der Königswahl Lothars v. Supplinburg 1125 beziehungsreich das Veni sancte spiritus, so erzählt Wipo, nach vollzogener Wahl Konrads II. zu Mainz 1024 hätten die Geistlichen lateinische Psalmen, die Laien aber deutsche Weisen gesungen, „jeder auf seine Art. Nie habe ich gehört," fährt er fort, „daß Gott so viel Lobgesänge der Menschen an einem Tage und an einer Stelle erhalten hat." 1187 sangen die Deutschen auf der Kreuzfahrt zum Empfang der griechischen Gesandten advenistis desiderabiles, desgleichen noch 1414 die Heidelberger Kantoren zur Begrüßung Kaiser Sigismunds.

Verdeutschungen lateinischer Hymnen treffen wir seit dem 9. Jahrhundert mehrfach an, doch wendet sich Hoffmann v. Fallersleben gegen die (auch von Bäumker vertretene) Auffassung Ph. Wackernagels, als seien solche Interlinearversionen, die nur als Übersetzungshilfen für angehende Geistliche gemeint sein konnten, je zum Singen bestimmt gewesen. Bereits das 12. Jahrhundert kennt eine recht stattliche Reihe von Hymnenübertragungen, die allerdings meist noch arg holpern und bei wirklicher Gesangsausführung erhebliche Abänderungen der gregorianischen Melodie durch Spaltung und Zusammenziehung von Noten erfordert haben würden.

Als erster bedeutender Verdeutscher von Hymnen zu unzweifelhaft musikalischen Zwecken ist der unter König Wenzel lebende Hermann, genannt der Mönch von Salzburg, zu rechnen, dem man u. a. die Übertragungen der Mariensequenz Ave praeclara maris stella als „Ave meres sterne", der von manchen dem Abälard zugeschriebenen Sequenz Mittit ad virginem als „des menschen liebhaber", des Sedulischen Hymnus A solis ortu cardine als „Von anegang der sunne klar" verdankt, während er des Rhabanus Feiergesang Festum nunc celebre mit „kom hoch feierliche czeit", das Pange lingua des Thomas v. Aquino mit „Lobt alle czungen des ernreichen" und des gleichen Dichters lauda Sion salvatorem mit „lobe Sion deinen heiler, lob den fürsten, lob den hueter" übersetzt. Der Mönch, dem wir an anderer Stelle auch als beachtenswertem weltlichen Lyriker und Komponisten wieder begegnen werden, hat es verstanden, mit feinem Sprachgefühl und reimgewandtem Anpassungsvermögen klangvolle Singtexte zu schaffen,

---

[1]) Schubiger Pflege S. 28.

die sich dementsprechend wirklich lange im Volke gehalten haben. Strandet er gelegentlich durch Dunkelheit oder Ungelenkheit des Ausdrucks, so trägt zumeist das Bestreben allzu getreuer Anlehnung an den Urtext die Schuld.

Der Tiroler Ritter Oswald v. Wolkenstein (1377—1445), Kaiser Sigismunds Gefolgsmann und Deutschlands ältester Meister des kontrapunktischen Liedes, war hierin wie in so mancher Beziehung des Salzburgers gelehriger und stellenweise den Lehrmeister übertreffender Schüler im Geiste. Seine Hymnenübertragungen stehen den Originalen jedoch so selbständig gegenüber, daß die Neugestaltungen als sein eigenster geistiger Besitz gerechnet werden dürfen.

Als Dritter und Größter im Bunde ist Heinrich Loufenberg zu nennen, dessen Übersetzertätigkeit nicht nur die umfangreichste, sondern zugleich auch die künstlerisch glücklichste gewesen ist. Genaue Vergleiche mit den entsprechenden Arbeiten des Mönchs zeigen, daß ihm größere Gewandtheit, Treffsicherheit und Volkstümlichkeit zu Gebote standen als seinem Vorgänger[1]). Von besonderem Interesse sind etwa seine Lieder „Ave maris stella, bis grüest ein stern im mer", „Ein verbum bonum und suave", „kum heil'ger geist, erfüll min herz" (Veni sancte spiritus), „kum her erlöser volkes schar" (Veni redemptor gentium), „Us dem veterlichen herzen" (Corde natus = 4. Strophe von da puer plectrum choreis des Prudentius), „Vern von der sunne ufegang" (A soli ortus cardine) usw. Äußerst lehrreich ist seine Neuformung des Salve regina dadurch, daß sie uns in zwei selbständigen Fassungen überkommen ist[2]) und ähnlich wie Notkers Sequenzunterlegungen es unternimmt, eine melismenreiche Kirchenmelodie durch silbenreichere Textierung zu einem nahezu bindungslos deklamierten Gesang umzugestalten, was natürlich musikalisch zugleich auf eine äußerst freie Variation bei gleichbleibenden Notenköpfen hinausläuft. Er erhält so einen aus sechs Strophen bestehenden Leich, von denen nur die beiden ersten einander gleich sind.

Deutlich zeigt sich, daß es dem Dichter bei der zweiten Bearbeitung nur darauf ankam, statt häufig wechselnder, überschlagender Reimpaare möglichst jede Strophe für sich durch einen einzigen Reim als solche zu kennzeichnen. Die Melodie ist beidemal die gleiche, liturgisch übliche; der Urform erheblich näher als Laufenbergs Fassungen

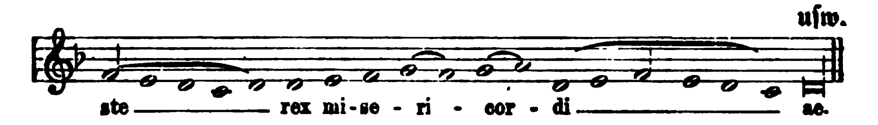
[1]) Ed. Richard Müller, H. Loufenberg (1889) S. 71 ff.

[2]) P. Runge in Festschrift für R. v. Liliencron (1910) S. 228—240.

steht eine protestantische Umformung des Salve von 1572 (C)[1], die vielleicht von Sebald Heyden stammt (vgl. Sandberger in DTB V, 1, XIV). Interessant ist, daß Loufenberg dabei genau nach der Art der alten Reimprosenverfasser gegen die etwaige Rhythmik des musikalischen Originals durchaus gleichgültig bleibt; Runges Rhythmisierung ist wohlverstanden erst eine moderne Interpretation des choralen Notenbildes nach der Hebigkeit des bloß silbengezählten Textes:



[1]) Urbanus Regius suchte 1537 den Nonnen von Wynhusen durch einen in Wittenberg gedruckten Traktat (z. B. Waisenhausbibl. Halle) das Unevangelische des alten Salve regina klarzumachen.



Im Verlauf des 15. Jahrhunderts geht die Zahl der Hymnenverdeutschungen und selbständigen Nachbildungen immer mehr in die Breite, bis zu Anfang des Reformationsjahrhunderts eigentlich keiner der gebräuchlichen Kirchenkonzente mehr ohne eine oder mehrere Fassungen in der Volkssprache vorliegt. So ließ der Baseler Karthäuser Magister Ludwig Moser (geb. 1450 zu Weinfelden im Thurgau, vorübergehend Prior zu Ittingen, † 1510 zu Basel) um 1490 neun Hymnen für den Volksgesang verdeutscht erscheinen[1]; Sebastian Brant, der bekannte Dichter, ließ um 1497 mehrere Sequenzen in silbengetreuer Übertragung als fliegende Blätter ausgehen und verdeutschte aus seiner 1498 zu Straßburg gedruckten lateinischen Gebetbuchsammlung Ortulus animae (Seelengärtlein) 1501 sogar 21 Kirchenlieder[2]. Vollends der Hymnar von Siegmundslust[3]) (1524) veranstaltete im Jahr des ersten Lutherschen Gesangbuchs eine Art von letzter Heerschau über die vorreformatorischen Schätze deutschen Kirchengesanges.

Eine merkwürdige Form von Exegese der kirchensprachlichen Gesänge bürgerte sich im 15. Jahrhundert dadurch ein, daß man umschichtig immer je eine lateinische Hymnenstrophe und deren deutsche Übersetzung sang, die auch schließlich ihre selbständige Melodie annehmen konnte, so daß es auf strophenweisen Wechsel einer deutschen und einer lateinischen Weise hinauskam, z. B. bei der Notkerschen (?) Sequenz Summi triumphum regis[4]). So schränkte man etwa den gregorianischen Hymnus Rex Christe factor omnium mit der ursprünglich einstrophigen Osterleise Laus tibi Christe qui pateris ineinander, die rondoartig wiederholt wurde; dann gewann diese mehr Strophen und wechselte ihrerseits mit ihrer Verdeutschung ab, der man als 11. Strophe das einem lateinischen Gründonnerstagresponsorium nachgebildete Lied anhängte:

[1]) Schubiger, Pflege S. 31, die Lieder abgedruckt bei Hoffmann v. Fallersleben[3], Nr. 131 ff.

[2]) Verzeichnis bei Vogeleis, Bausteine S. 158.

[3]) Eine hochverdienstliche Durcharbeitung dieser ganzen Literatur auch in musikalischer Beziehung bieten die zwei ersten Bände von W. Bäumker, Das deutsche katholische Kirchenlied in seinen Singweisen.

[4]) Bäumker, Kirchenlied I Nr. 326.



Diese etwas plärrende, wehleidig=spöttische Melodie nach dem Laus tibi Christe qui pateris in der mixolydischen Tonart, die wir auch in der Geschichte des Passionsdramas wieder antreffen werden, hat eine große Rolle als Mittel politischer Ironie gespielt. Als z. B. Kaiser Maximilian I. den Regensburgern wegen ihrer treulosen Haltung gegen das Reich zürnte, fuhr er auf einem Donauschiff an der Stadt vorüber und ließ von der Hofkapelle instrumentaliter „carmen illud maledictum Ach du armer judas" blasen, was sich die Bürger vom Ufer her mit roten Köpfen anhörten. Zahllos sind dann die Parodien in den Reformationskämpfen: 1520 sang man wider Thomas Murner „O du armer MUR=Narr, was hastu getan, daß du also blint in der heiligen schrift bist gan?", und 1541 griff Luther es in seiner Schrift „Wider Hans Worst" gegen Herzog Heinrich von Braunschweig auf: „Ach du arger Heintze, was hastu gethan, das du vil fromme menschen durch fewr hast morden lan?" Die Katholischen sangen es auf Zwingli, in der „Historia Dr. Johann Fausten" (Frankfurt a. M. 1587) singt es der böse Geist dem Faust vor, und noch im Dreißigjährigen Krieg prägte man es auf den flüchtigen Winterkönig um, während es mit dem Text „O wir armen Sünder" (1550) bis heute als protestantischer Choral fortlebt[1]).

Als größter Meister und Organisator der Verdeutschung lateinischer Kirchengesänge steht dann am Beginn der Neuzeit Martin Luther, den

[1]) Böhme, Altd. Ldb. Nr. 539. Vgl. auch meinen Roman „Ach du armer Judas" (München 1920).

wir auch von dieser Seite bei Darstellung der Reformation betrachten werden.

Die Stellung der Kirche zum deutschen geistlichen Volkslied ist während des Mittelalters im allgemeinen eine freundliche gewesen. Denn wenn man auch immer darauf bedacht war, die Allgeltung des Latein als Kirchensprache zu wahren, so sah man doch in den deutschen Leisen und Rufen das geringere Übel im Vergleich zum möglichen Rückfall in heidnische oder allzuweltliche Sangeslust. Nur im 13.—14. Jahrhundert zeigte sich gelegentlich die Besorgnis, das volkssprachliche Lied könnte gleich den deutschen Bibelübersetzungen die drohende Ketzerei stärken, zu deren Bekämpfung aber Berthold v. Regensburg, der berühmte Kanzelredner, auch eben wieder das Volkslied mobil zu machen empfahl. Mehrfach wird der auffallende Liederreichtum der Deutschen im Vergleich zu den Nachbarvölkern hervorgehoben. So schreibt einer der Begleiter Bernhards v. Clairvaux, der Mönch Gottfried, 1146 von der Rückreise aus Deutschland nach Wallonien an den Bischof Hermann von Konstanz[1]: „Es war sehr schade, als wir die deutschen Gegenden verlassen hatten, daß euer „Christ uns genade" aufhörte und niemand da war, der zu Gott gesungen hätte. Das romanische Volk nämlich hat keine eignen Lieder nach der Art eurer Landsleute." Die Ursache für diesen Mangel bei den Franzosen mochte sein, daß ihre Sprache dem Latein noch so nahe stand, daß der Kirchendialekt vom Volke geradewegs verstanden und benutzt werden konnte, für die Schaffung eigener geistlicher Lieder also kein Bedarf vorlag. Propst Gerhoh v. Reichersberg stellt sich 1148 in seiner Psalmenerklärung dem Bericht des Gottfried mit dem Zeugnis an die Seite: „Die ganze Welt jubelt Christi Lob auch in Liedern der Volkssprache, am meisten die Deutschen, deren Sprache für wohlklingende Lieder besonders geeignet ist." Und als unverdächtigster Kronzeuge tritt sogar ein Franzose selber auf, der Dominikaner Stephan von Bourbon († 1261), indem er den Pilgern aus andern Ländern das Beispiel der Deutschen vorhält, welche „von Gott singen und nicht von eitlen und schlechten Sachen"[2]).

Bei solchem Reichtum an frommen Weisen überrascht es nicht, wenn das deutsche geistliche Volkslied im Gottesdienst der alten Kirche auch amtliche Geltung zu gewinnen strebte. Zunächst wird sein

[1]) Hoffmann v. Fallersleben [2] S. 40.
[2]) E. Michael IV 352.

Eindringen in die Liturgie fast unmerklich erfolgt sein, etwa indem beim Kyrie der gleichlautende Ruf der Menge sich zur selbständigen Leise ausweitete, und man an gewissen hohen Festen statt der zuständigen Sequenz oder Trope deren deutsches, liedförmiges Gegenstück, etwa das „Christ ist erstanden" oder „Ach du armer Judas" u. dgl. zuließ. Gelegentlich stimmte der Geistliche selber die volkstümlichen Rufe an, in die das Volk einfallen sollte; in Bruchstücken einer Predigtsammlung des 12. Jahrhunderts zeigen sich Liedanfänge wie „Die Heiligen alle helfen uns" und „Den Gottessohn, den loben wir", ebenso im 13. Jahrhundert „Herr ich habe meine Not" und zum Michaelsfest „Nun empfehlen wir die Seele" für den Gebrauch des Predigers neumiert[1]). Berthold v. Regensburg predigt: „Was danach kommt, das heißt ‚Credo in unum'; das ist der Glaube. Da hebet ihr an und singet mit gemeinsamem Rufe: ‚Ich glaube an den Vater | ich glaube an den Sohn | meiner Frauen Sankt Marien | und an den heiligen Geist | Kyrieleis.' | Wo das Gewohnheit ist, da ist es eine gute Gewohnheit." Und der gleiche berühmte Prediger sagt von dem Lied „Nu bitten wir den heiligen Geist": „Es war gar ein guter und nützlicher Fund, und es war ein weiser Mann, der es erfunden hat"[2]).

Sehr bezeichnend ist eine handschriftliche Liturgie des steierischen Benediktinerstifts Seckau von 1345[3]) durch fortwährend in den Festgottesdienst des Palmsonntags und der Charwoche eingestreute deutsche Lieder an Stelle der lateinischen Hymnen und Antiphonen. Anscheinend ist das nur ein erhaltenes Beispiel statt vieler, denn allenthalben sprossen Liederkommentare zu den einzelnen Meßteilen, wenn auch nicht gleich als deren Ersatzstücke, hervor. Neben den schon erwähnten Kredogesang tritt 1417 in Breslau das „Wir glauben all an einen Gott" des Nikolaus v. Kosel[4]), und eine um 1420 in Leipzig geschriebene Ostermesse enthält das schöne Lied „Du lenze gut, des Jahres teurste Quarte" des Schlesiers Conrad v. Queinfordt[5]). Vor der Kommunion sang man im 15. Jahrhundert „Bis willekomm, du himmelisches Brot"[6]). Auch das deutsche Gloria „Allein Gott in der Höh sei Ehr" (das mit Nik.

[1]) E. Michael IV 359.

[2]) Bäumker, Kirchenlied I. Nr. 337.

[3]) Hdschr. Graz Univ.-Bibl. II 756, Michael IV 361 f.

[4]) Hoffmann v. Fallersleben [3] Nr. 126. Mit Melodie in DTÖ. 34 S. X.

[5]) R. Wustmann, Musikgeschichte von Leipzig I S. 24.

[6]) Fr. Spitta, Das deutsche Kirchenlied I S. 17.

Decius nichts zu tun hat) und das deutsche Agnus „Lamm Gottes unschuldig“ sind in ihrem Kernbestand vielleicht bereits vorreformatorisch. Luthers Neuerung bestand also nur darin, solche Lieder wie das deutsche Sanctus „Jesaia dem Propheten das geschah“ für statt neben den betreffenden Meßsatz einzustellen. 1482 verordnete Bischof Rudolf II. für die Diözesen Würzburg und Bamberg, nach der Auferstehungsfeier solle gesungen werden Victimae paschalis und „Christ ist erstanden“, ebenso 1496 die Agende für das Bistum Breslau; 1519 wird für Schwerin zum Christfest „Gelobet seist du Jesu Christ“ eingesetzt[1]. Luther rückte mithin das Gemeinde-, speziell Predigtlied nur stärker als zuvor in den Vordergrund, aber noch nicht in jenem Übermaße, wie es erst nach seiner Zeit (sogar zu gelegentlichem Schaden der Liturgie) in den evangelischen Kirchen üblich wurde.

Außerordentlich lehrreich für Anlaß und Entstehung deutscher geistlicher Volksgesänge im Mittelalter ist der Bericht des uns bereits durch seinen Tonar (flores musicae) bekannten Hugo v. Reutlingen in seiner Weltchronik über die Geißlerlieder des Jahres 1349. Der vaterländisch gesonnene Mann, der bis zu seiner 1348 durch den Bischof von Bamberg vorgenommenen Lossprechung im Bann lebte, weil er trotz des vom Papst gegen Kaiser Ludwig den Bayern verhängten Interdikts in seiner Vaterstadt die Messe gelesen hatte, hat die Weisen sachverständig aufgezeichnet[2].

Das Zeremoniell während der Geißelübungen war genau festgesetzt; uns kümmern hier nur die Melodien, von denen die Limburger Chronik zwar behauptet „Du solt wissen, das disse vorgenannten laisen alle wurden gemacht und gedicht in der geiselfart und war der weisen keine mehr zuvor gehört worden“ — deren Herkunft aber doch zum Teil auf die erste Bewegung von 1260 zurückgehen dürfte, wo Fra Jacopone da Todi zahlreiche italienische laudes für die Geißler dichtete.

Beim Einzug in eine Stadt sangen die Flagellanten ein F-Dur-Lied mit dem Anfang:

---

[1] K. Walther im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1908 S. 202.

[2] Nach der jetzt Petersburger Hdschr. herausg. von Paul Runge („Die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349 nach der Aufzeichnung des Hugo v. Reutlingen, nebst zwei Abhandlungen: H. Schneegans, Die italienischen Geißlerlieder, und Heino Pfannenschmied, Die Geißler des Jahres 1349 in Deutschland und den Niederlanden. Leipzig 1900). Auf die kulturgeschichtliche Seite kann hier leider nicht näher eingegangen werden.

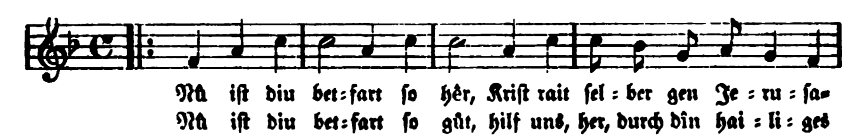


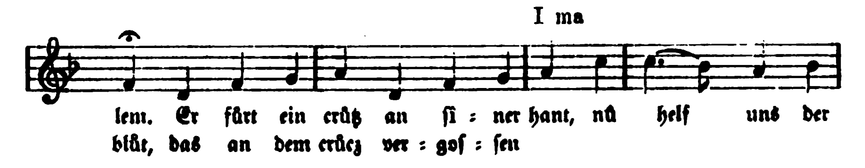
Hieran knüpfte sich, litaneiartig zehnmal wiederholt, eine aus den Motiven f f g h gebildete Zeile, worauf als Abschluß folgte:



Auch eine Engelberger Handschrift von 1372 bringt in Hufnagelnotierung ein Geißlerlied „Wol ůf dervon, die zît ist hie, der herre der wil rechnung hân" mit einer sehr naiven F-Dur-Melodie, deren sämtliche Zeilen auf dem Grundton oder der Terz des Tonikadreiklangs schließen.

Ein weiterer, langer Introïtus der Geißler bei Hugo v. Reutlingen von sequenzähnlichem Bau bietet seinen gesamten melodischen Stoff bereits im Anfangschoral; motivisch ist die Weise wohl aus dem vorigen Lied entstanden.







Diese Melodie mit dem zweimalig aufsteigenden, später in der parallelen Moll-Tonart wiederholten Motiv und ihrer glücklichen rhythmischen Gegensätzlichkeit ist vorzüglich erfunden. Vielleicht wurde das Stück bereits als Kreuzzugs- oder wenigstens Jerusalempilgerlied benutzt.

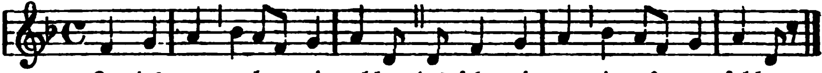
In eigenartigem Gegensatz hierzu steht das kurzatmig monotone Lied, das die Leute bei der Geißelung selbst sangen. Fast klingt die fanatische Inbrunst und das Klatschen der Peitschen aus den dorischen Phrasen:



und so fort in fünfzehn Strophen. Die Dreizahl der Reimzeilen gemahnt so auffallend an italienische Sequenzen des 13. Jahrhunderts, z. B. an die oben unterlegte, unsterbliche Schilderung des jüngsten Gerichts von Thomas a Celano, daß eine derartige Herkunft der Melodie viel Wahrscheinlichkeit für sich hat. Sie gehört noch zu drei weiteren Geißelliedern, während das letzte in den Noten abweichend, aber auf die gleiche hysterisch-hypnotische Manier gesungen wird:



Jedes Geißellied schloß mit dem aus der ersten Melodie gewonnenen Kehrreim:



Damit warfen sich die Blutenden in Kreuzesform oder einer andern, je nach der Art ihrer Missetat gelobten Stellung wie tot zu Boden.

Es ist ein beschämend weiter, an den Abstand zwischen schillerschem Idealismus und russischem Bolschewismus gemahnender Weg zur Tiefe, der da ehedem stolz=froh für ihren Gott streitende Germanen unter südeuropäischem Einfluß bis auf den Geistesstand rasender Derwische herabgedrückt hatte. Doch schon ein Jahr darauf gewann der gesunde Volkssinn wieder die Überhand; man sah der Erscheinung eine lächerliche Seite ab, und nach Justingers Berner Chronik[1]) parodierten die Berner zusammen mit den Leuten von Fruttigen und Thun ein Geißlerlied, indem fast tausend Gewappnete zum Tanz sangen:

(Geistliche Vorlage:)	(Weltliche Parodie:)
Swer sine sele welle pflegen,	Der unser Buß well pflegen,
der muß gelten unde widergeben,	der sol Roß und Rinder nemen,
so wird siner sele rat.	Gäns und feiste Swin,
Des hilf uns lieber herre got!	damit so gelten wir den Win.

Gleichfalls zu parodistischen Zwecken verwendet, werden wir gregorianische Reste im weltlichen Liede des 16. Jahrhunderts wiederfinden. Daß es insbesondere die Vaganten bereits in früherer Zeit nicht unterlassen konnten, die kirchlichen Gesangsweisen ins Lächerliche zu ziehen, wird nach dem über die verrotteten Theologen Gesagten nicht verwundern. Bereits die Carmina burana des 12. Jahrhunderts haben eine lästerliche Meßparodie auf Trinker und Spieler, eine ähnliche in einer Niederschrift des 15. Jahrhunderts ging aus dem Kloster Lorsch (wo man sich also gut an derlei zu belustigen wußte) in den Besitz des Heidelberger Pfalzgrafen Ottheinrich über und gehört jetzt dem Vatikan[2]). Vom Introitus bis zum Ite missa est werden alle Akzente und Konzente auf die potatores et lusores hin, vermutlich unter genauer Beibehaltung der rituellen Intonationen, verdreht und z. B. der Hymnus Verbum bonum et suave in ein Trinklied Vinum bonum et suave |

[1]) Chrysanders Jahrb. I 138 und Böhme, Gesch. d. Tanzes in Deutschland I 42.

[2]) A. Franz, Die Messe im deutschen Mittelalter 1902 S. 755 ff.

bibit abbas cum priore travestiert[1]). Anderer Art ist eine zweite parodierte Messe, die gerade von rechtgläubiger Seite aus die Irrlehren der Hussiten zu geißeln sucht, indem sie utopisch einen künftigen tschechischen Gottesdienst als Satansmesse ausmalt[2]). Das streift an die früher erwähnten politischen Parodierungen allbekannter Kirchenlieder.

Schließlich haben wir uns mit der Musik der geistlichen Schauspiele des Mittelalters, die ich wegen des in ihnen ungemein stark vertretenen tonkünstlerischen Elements fast lieber „Geistliche Singspiele" nennen möchte, wenigstens im Fluge zu beschäftigen. Das allgemein Literarische an diesen Erscheinungen braucht uns ja hier nicht weiter zu kümmern[3]), nur für einen Zweig der Gattung sei etwas ausführlicher auf die Grundlinien der Entwicklung eingegangen — beim Weihnachtsspiel[4]). Das weihnachtliche Krippenspiel bestand aus drei Szenen: der Verkündigung des Engels, der stummen Huldigung und einer Antiphon Quem vidistis? („Wen habt ihr gesehen?"), die wohl als Wechselgespräch zwischen den älteren und jüngeren Hirten gedacht war, bald aber durch eine sanktgallische Quem quaeritis? („Wen suchet ihr?") zwischen den Hebammen und den Hirten abgelöst wurde, die dem entsprechenden Osterspielgespräch zwischen den Frauen am Grabe und dem Engel bzw. den Grabwächtern nachgebildet war. Zu reicherem musikalischen Gepränge gab das Spiel von den unschuldigen Kindlein Anlaß, darin Rahel als Verkörperung der israelitischen Mütter über den Verlust ihrer Kleinen klagt und der Engel ihr Trost zuspricht. Diese echt lyrische Szene gab Notker Anlaß zu seiner Sequenz Virgo plorans, die sich mit Erfolg in den Rahelspielen hielt, bis diese durch das auf den gleichen Tag angesetzte Knabenbischofsfest verdrängt und höchstens noch durch die an das Passionsdrama angeschlossene „Marienklage" abgelöst wurde. Figurenreicher und dramatischer entwickelte sich das Spiel von den heiligen drei Königen und dem bösen Herodes, welcher sich bald als erste Charakterfigur des mittelalterlichen Dramas entwickeln sollte. Hier war mehr Gelegenheit zu akzentischem Dialog gegeben,

---

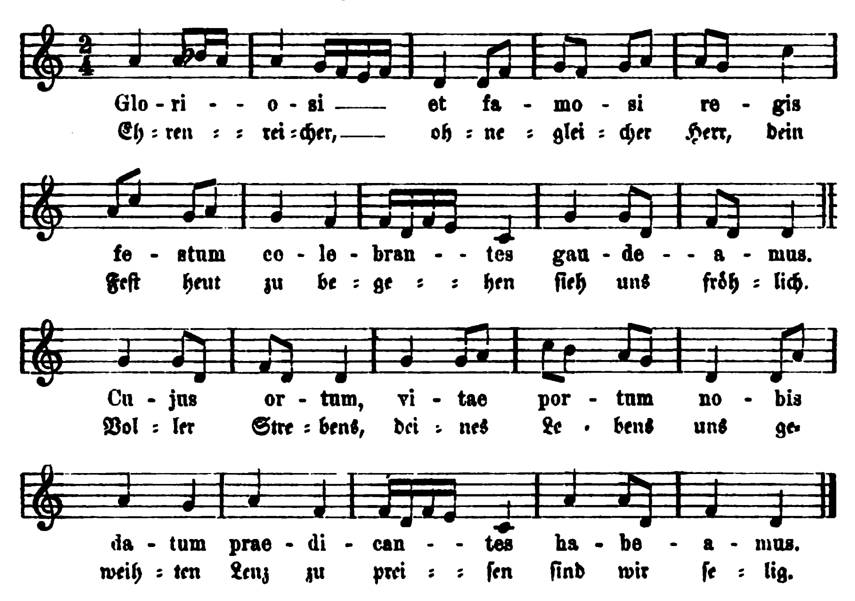
[1]) Lassus hat Vorbild und Parodie dieses Liedes je in einer Messe behandelt.

[2]) Cod. Vat. Altov. 28. Vgl. Frantz, a. a. O.

[3]) Coussemaker, Les drames liturgiques au m.-a.; Mone, Die Schauspiele des Mittelalters; Schubiger, Musikalische Spizilegien S. 1—76 usw.

[4]) Vgl. M. Böhme, Das lateinische Weihnachtsspiel (Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte von Lamprecht u. Götz Bd. 40, 1917) — empfehlenswert bis auf eine seltsame Verquickung der Begriffe „Sequenz" und „Tropus".

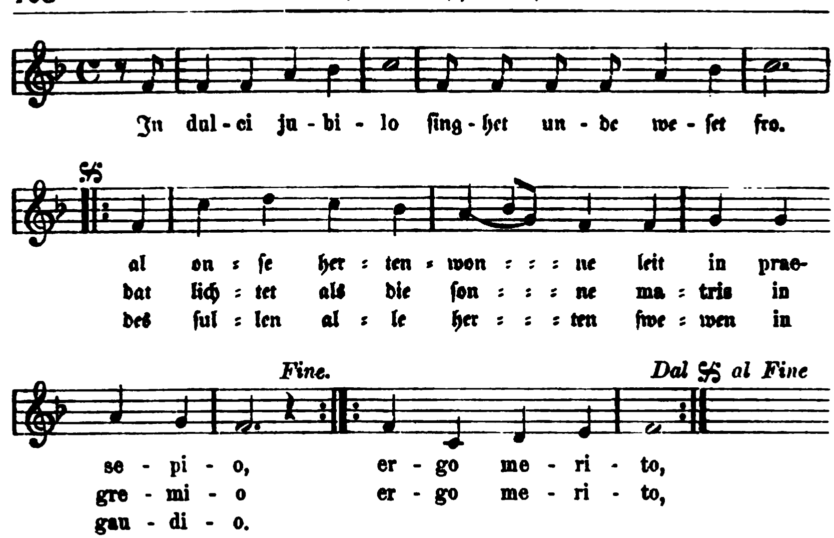
der sich sogar bald in stattlichen Hexametern abspielte, und dem Liedgesang blieb im wesentlichen der Schlußchor der Magier und Propheten vorbehalten, für den z. B. das Einsiedler Spiel vom Anfang des 12. Jahrhunderts eine edel geschwungene Melodie als zwölfmal wiederkehrendes Rondothema bringt:



Mit dem 13. Jahrhundert wird das Weihnachtsspiel in der erhaltenen Überlieferung immer bäurischer, traulicher, familiärer, es ist ein deutlicher Sieg der populären Grundströmung über die liturgischen Elemente; am bezeichnendsten sind die Kindelwiegenlieder in der weltlichen Tonart, die damit in die Kirche einziehen. Da ertönt das neuerdings durch Brahmsens Bratschenlied op. 95 Nr. 2 wieder populär gewordene, auch von Lasso bearbeitete, entzückend naive Weihnachtslied „Joseph, lieber Joseph mein, hilf mir wiegen mein Kindelein".

Der Mönch von Salzburg (Ende des 14. Jahrhunderts) kennt es mit dem ebenfalls Jahrhunderte hindurch beliebten Text resonet in laudibus. Strophenweise wechselte dieser auch mit einem anderen, populärlateinischen Wiegenlied des 14. Jahrhunderts magnum nomen domini auf eine ähnlich wiegende Melodie in gebrochenen Dreiklängen.

Nicht weniger reizvoll ist das ungefähr der gleichen Zeit entstammende, zuerst in Heinrich Susos Lebensbeschreibung erwähnte Krippenlied:



Was an diesen schlichten Melodien für uns von so hoher Bedeutung erscheint, ist die sich von selbst aufdrängende Annahme, daß es sich dabei nicht um kirchliche Kunsterzeugnisse, sondern um echtes Volksgut handelt, wie es vielleicht schon seit ältester Zeit die bäurische Mutter ihrem Säugling vorsang (vgl. Luthers „das rechte Susaninne schon, mit Herzenslust den süßen Ton"), bis es auf die Wiege des Jesuskindes übertragen wurde. Ein allerliebstes Weihnachtslied „puer natus ist uns gar schon" hat Loufenberg gedichtet, wobei er jede der 13 Strophen mit einem andern bekannten Hymnenanfang beginnen läßt, im übrigen aber jedesmal deutsch fortfährt — wie denn überhaupt das Weihnachtslied ein Haupttummelplatz jener mittelalterlichen, deutsch-lateinischen Mischpoesie[1]) gewesen ist, die zunächst einen rührend stammelnden Kompromiß des nach Worten ringenden Volksempfindens mit der fremdvornehmen Kirchensprache, und später erst ein Kunstmittel der alles ironisch zersetzenden und nachäffenden, makkaronischen Vagantensprache dargestellt hat. Am längsten hat sich wohl als Rest des kirchlichen Weihnachtsoffiziums sogar auf protestantischem Gebiet die rein lateinische Sequenz (jüngeren Typus) aus dem 14. Jahrhundert Quem pastores laudavere gehalten, welche die Gymnasiasten des 18. Jahrhunderts einfach den Quempas nannten. Erließ doch der große preußische Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. in für ihn bezeichnendem Rationa-

[1]) Hoffmann v. Fallersleben, In dulci jubilo, Geschichte der lateinischen Mischpoesie [2], Hannover 1861.

lismus am 23. Dezember (!) 1739 noch ein scharfes, gegen dies Lied gerichtetes „Edikt wegen der Christabend-Ahlfanzereien"[1]).

Das gestrenge Manifest hat, wohl weil es bald durch des Königs Tod überholt wurde, nichts gefruchtet, denn auch in Preußen haben die Mummereien in der weihnachtlichen Lichterkirche noch lange angehalten und sind, mit Volksliedern reichlich untermischt[2]), noch bis heute als einer der reizvollsten Gegenstände volkskundlicher Forschung im Schwange geblieben. Ihre Bedeutung auch für die hohe Tonkunst darf nicht gering angeschlagen werden, sind sie doch der Nährboden für all die entzückenden instrumentalen Hirtensymphonien der hohen Kunst geworden, die von der Streichquartettbearbeitung Martin Agricolas auf das Dies est laetitiae (= der Tag der ist so freudenreich) von 1558 über Bachs und Händels Pastoralen (im Weihnachtsoratorium und Messias) sowie Manfredinis und Corellis Weihnachtskonzerte bis zu Liszts „Christus", Cornelius' und Hallwachs' Weihnachtsliedern sowie Hugo Wolfs „Christnacht" reichen.

Den zweiten, wichtigsten Stoff für das liturgische Singspiel des Mittelalters bildete Jesu Leiden, Sterben und Auferstehung. Die Aufführungszeit war dementsprechend die Charwoche mit ihrem siegreichen österlichen Abschluß. Die Szene zwischen den Frauen und dem Engel am Grabe scheint den Ausgangspunkt gebildet zu haben. Die Vorlesung des evangelischen Osterberichts gab Anlaß, den Vorgang in einem besonderen Sanktgaller Tropus zu dramatisieren: Quem quaeritis? | Jesum Nazarenum crucifixum. | Non est hic, surrexit sicut praedixerat, | ite, nuntiate, quia surrexit a mortuis, | Allelujah, surrexit Dominus[3]).

Mochte dieser knappe Dialog von wechselnden Solisten oder Chören gesungen werden, so lag die szenische Darstellung nahe genug[4]). Wipos Ostersequenz Victimae paschalis laudes, welche das ganze Zwiegespräch in lateinischen Knüttelversen nebst höchst naiven Kommentaren bringt, möchte ich in ihrem Dialogteil für eine einfache Wiedergabe

[1]) Berlinische Monatsschrift von Gedicke und Bister 1784, Novemberheft S. 432.

[2]) Vgl. die betreffenden Arbeiten von Weinhold, Abele, Wackernell u. a. m. Siehe auch Heidrich, Die christliche Weihnachtsfeier in der evangelischen Kirche (1907).

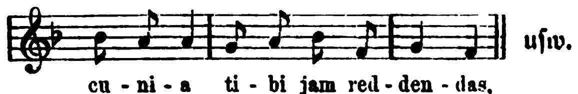
[3]) Nach einer frühen Oxforder Fassung bei M. Böhme, Weihnachtsspiel S. 33, zu deutsch: „Wen suchet ihr?" „Jesum von Nazareth den Gekreuzigten." „Er ist nicht hier, er ist auferstanden wie er es vorhergesagt, gehet, meldet, daß er auferstanden ist von den Toten, Allelujah, der Herr ist erstanden!"

[4]) So in einem Bamberger Tropar des 10. Jahrhunderts (Michael IV 404).

der bereits volkstümlich gewordenen österlichen Singspielnummer halten. Jedenfalls begegnet man sehr bald seinem Liede, auf die Rollen der froh erschrockenen Maria und der bang harrenden Jünger szenisch aufgeteilt. An die Stelle der einen traten bald die drei Marien, von denen besonders diejenige aus Magdala Anlaß zu etwas wie einer musikdramatischen Charakterstudie nach Art von Wagners Kundry gab, indem die große Sünderin mit den schönen Haaren zuerst voll weltlicher Eitelkeit im Handel mit dem burlesk skizzierten Salbenkrämer, später reuevoll bekehrt in gregorianischer Art fromm klagend geschildert wird. So beginnt ihre „Buffoarie" (wie man fast sagen möchte) in einem Wiener Spiel am Übergang vom 13. zum 14. Jahrhundert[1]):



Mi - chi con - fer, ven - di - tor, spe - ci - es e - men - das pro mul - ta pe-
Sag mir, hübscher cra - mer stolz un - de lo - be - bae - re, ich han sil - ber



usw.

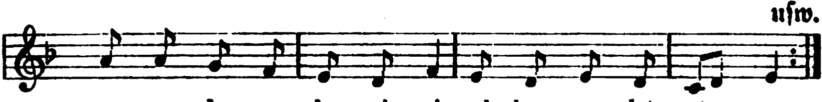
cu - ni - a ti - bi jam red - den - das,
un - de gold, phe-ning die sint swê - re.

Das ist eine höchst harmlose Coupletweise bei dauernd vorgestelltem Wechsel von Tonika und Dominante in F-Dur, von ähnlichem Stil wie etwa folgendes Scherzlied über den Wetterhahn auf den Amtsantritt eines Schweizer Geistlichen vom Jahre 1372[2]):



Mul - ti sunt pres - bi - te - ri, qui ig - no - rant qua - re
Hoc pro - po - no bre - vi - ter vo - bis pro - pa - la - re,
Man - cher Pfarr - herr pflegt sich nicht Re - chen - schaft zu ge - ben,
Die - ses kurz euch kund zu tun will ich mich be - stre - ben,

usw.



su - per do - mum do - mi - ni gal - lus so - lot sta - re.
si vul - tis be - ne - vo - las au - res mi - hi da - re.
war - um ü - berm Got - tes - haus pflegt ein Hahn zu schwe - ben.
wollt ihr eu - er Ohr mir leihn für ein Weil - chen e - ben.

---

[1]) Wiener Handschrift 12887, vgl. Mantuani, Musik in Wien I 85.
[2]) Schubiger, Spizilegien S. 114 ff. nach Handschrift Engelberg I 4/25.

In den verschiedensten alten Osterspielen ist Maria von Magdala die Vertreterin des ariosen Elements; so singt sie in einem in Handschrift Einsiedeln 300 um 1200 linienlos neumierten, von Schubiger nach jüngeren Rheinauer und Engelberger Quellen ergänzten Osterspiel folgende flüssigen, zwischen D-Moll und F-Dur geschmackvoll wechselnden 16 Takte:



Immer mehr Szenen schlossen sich um den Kernbestand des Ostermorgens, bis schließlich das ganze Passionsdrama mit seinen Judas- und Malchus-Episoden dastand und Gemeindegesänge wie das „Ach du armer Judas“ und das „Christ ist erstanden“ als Chornummern in die Handlung eingefügt wurden. Ersteres Lied diente noch am Anfang des 19. Jahrhunderts in Unterwalden dazu, unter Klappern und Schreien den Judas am Ostersonnabend aus der Kirche zu jagen (offenbar eine dunkle Erinnerung an die heidnische Austreibung des Winterdämons), letzteres findet sich vielfach, z. B. in dem Klosterneuburger Ludus paschalis (13. Jahrhundert) als Schlußgesang des ganzen Volkes. Bereits aus mittelhochdeutscher Blütezeit, also etwa 1250, stammt das einzige ganz deutsche Osterspiel von Kloster Muri, während das erste rein deutsche Weihnachtsspiel erst etwa um 1400 in St. Gallen entstanden ist. Das schönste aller Osterdramen gibt uns dann ja Goethe im ersten Teil seines „Faust“ mit den Chören der Jünger, Engel und Frauen, halb unbewußt damit sogar das „Christ ist erstanden“ erneuernd. Passionssingspiele wurden nach einer Dominikanerchronik in den Jahren 1153 und 1187 in Hagenau (Elsaß) zu Ehren der dort von Barbarossa mit den Reichsinsignien zur Aufbewahrung nieder-

gelegten Reliquien aufgeführt, auch noch als nach dem Tode Philipps von Schwaben (1208) die Kleinodien nach Trifels gebracht worden waren [1]). Zahlreiche andere Stoffe mit reicher Untermischung von Liedern (deren gesangliche Ausführung sich jedoch meist nur aus knappen Regiebemerkungen ergibt) dienten dem geistlichen Drama. So wurde 1194 in Regensburg und 1204 in Riga ein Prophetenspiel, 1265 zu Corvey die Geschichte von Joseph und seinen Brüdern aufgeführt, bereits aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts hat sich der große apokalyptische Ludus de Antichristo von Tegernsee, stark mit Hymnenelementen untermischt, erhalten, und 1322 führten die Erfurter Dominikaner vor Herzog Ernst dem Streitbaren ein ähnlich symbolisches Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen auf, das vielfach auf Gesang hinweisende Notizen enthält [2]). 1321 gab man in Stuttgart ein großes Osterspiel [3]). Eigenartig sind eine niederdeutsche Dramatisierung des Sündenfalls und der Marienklage [4]) dadurch, daß hier selbst der gewöhnliche deutsche Dialog akzentische Vertonung aufweist — gewissermaßen die ersten komponierten Rezitative in der Muttersprache vor Luthers musikalischer Einrichtung der Episteln und Evangelien für den Gottesdienst. Auch in Basel führte man am Charfreitag 1377 „Unser liebfrauen klage“ auf, und ein darüber spottender Jude wurde verbrannt.

Die Darstellung auch der Frauenrollen lag zunächst in der Hand von Klerikern, wie sich z. B. in Engelberg am Osterabend 1372 als Schauspieler die Fratres Walther Mirer, Johannes Grebler und Walther Stauffacher (letzterer übrigens ein Verwandter des wackern Werner Stauffacher in Schillers „Tell“) betätigten. Aber auch fahrende Scholaren wirkten gelegentlich mit, wie stark vagantische Züge etwa des Benediktbeurer Weihnachtsspiels beweisen, Bauern und Bürger, Frauen und Kinder schließlich nicht weniger. Es braucht nicht zu verwundern, daß bei so bunt gemischter Gesellschaft sich Unzuträglichkeiten ergaben, die an die alten Heidenmummereien gemahnen. So erfahren wir aus einer warnenden Verfügung des Dekans und Kapitels zu Wimpfen im Tal aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, daß bei den ludi theatrales in der Kirche monstra larvarum (komische Masken) gebraucht

---

[1]) Vogeleis, Bausteine S. 11.
[2]) Michael IV 418—425.
[3]) Sittard, Musik und Theater an dem Württembergischen Hof I, 145.
[4]) Otto Schönemann u. R. Schlecht in M. f. M. VII 145 ff.

wurden und daß die Geistlichkeit nach Beendigung des Spiels wacker schmauste — ein Auferstehungsgesang aus St. Gallen schließt bezeichnend genug mit der Aufforderung an die Mitwirkenden „Do ist ouch ein gans | wir essens als in unsern grans | wol uff mit richem schalle | ir herren und gesellen alle.“ Bis nach Wimpfen am Berg hinauf zogen die Schauspieler unter Vorantritt von Fiedeln, Trommeln und Schellen im Reigen, Spielleute übernahmen die Instrumentalmitwirkung und die Tänze in der Kirche. Jener Kleriker, der den Bischof dargestellt hatte, ritt zu Pferde oder auf einem Esel durch die ganze Stadt oder vergnügte sich damit, die in die Kirche Tretenden mit Weihwasser zu überschütten — lauter Auswüchse, die in der betreffenden Verordnung unter schwere Karzerstrafe gestellt werden[1]).

Es war ein vernünftiger und taktvoller Ausweg, daß man die geistlichen Singspiele (im späteren Mittelalter „Mysterien“ genannt) aus der Kirche unter freien Himmel verlegte, wo Scherz und Ernst den gleichen passenden Rahmen fanden. Ein Platz auf dem Markt oder unter grünen Bäumen wurde als Bühne abgezäunt, in kunstreicher Unterscheidung wurden für die Phantasie die verschiedensten Schauplätze angedeutet, die Stadtpfeifer übernahmen in rauschender Besetzung die Zwischenaktmusiken, und die frommen Liederspiele konnten sich frei über die Festtage, ja ganze Festwochen hinziehen. Die Aufführung übernahmen seit dem 16. Jahrhundert vielerorts die Meistersinger oder die wegen der Fastenzeit ohnehin beschäftigungslose Musikantenzunft, die z. B. in Köln noch am Anfang des 18. Jahrhunderts auf dem Quaternmarkt ganze „Opern“ aufführte. Aber auch andere Gewerke durften sich darstellerisch betätigen — während des 17. Jahrhunderts z. B. war ganz Tirol bis ins letzte Alpendorf von einer Art Theatertollheit besessen, und noch heute werden die letzten Ausläufer des mittelalterlichen Singspiels, die Passionsdramen von Oberammergau und Brixlegg, von Bauern teilweise mit hohem Naturtalent dargestellt. Unzweifelhaft führen von hier mancherlei Beziehungen zum Oratorium, zur geistlichen Oper und zur Passion der neueren Zeit herüber, wovon später noch gehandelt werden soll.

Nicht unerwähnt bleibe schließlich die weltliche Abzweigung szenischer Volksspiele: war im 13. Jahrhundert in Regensburg ein

---

[1]) Mone, Geistliche Schauspiele des Mittelalters.

Theater verboten worden [1]), so blühten diese Veranstaltungen in der Reformationszeit allenthalben empor; 1521 führten in Colmar Kientzheimer Bürger einen „Tannhäuser“ auf, 1532 brachte ebendort Jörg Wickram seinen „Treuen Eckart“ heraus [2]), und daß bei all diesen Veranstaltungen der Musik keine unwichtige Rolle zufiel, wissen wir ebenso von den Schweizer Tellspielen wie von Hans Sachsens Nürnberger Komödien her.

---

[1]) E. Michael IV.
[2]) Vogeleis, Bausteine S. 206 ff.

Drittes Buch

Tonkunst auf Schlössern und Burgen

Musica wort und wîse versigelt hât
Regenbogen

1. Kapitel: Die fahrenden Musiker der mittelhochdeutschen Blütezeit

Bei der musikgeschichtlichen Betrachtung der überwiegend geistlichen Kulturepoche ergab sich uns ein allmählich die landfremde Gregorianik immer stärker zurückdrängendes Erstarken der heimischen, volkstümlichen Elemente in rhythmischer, melodischer und harmonischer Hinsicht. Kam mit dem Ausgang des 12. Jahrhunderts eine bodenständige, weltliche Tonkunst erstmals wieder zu siegreichem Durchbruch und trat diese im wesentlichen als Übung vornehmer Dilettanten in Erscheinung, so ist doch klar, daß die wesentlichen Impulse dieser Bewegung von den weltlichen Fachleuten als den eigentlichen Urhebern und Bewahrern der betreffenden Kunsttechnik ausgehen mußten, wenngleich diese wegen ihres geringen sozialen Ranges verhältnismäßig im Hintergrunde blieben. Unsere Aufmerksamkeit wendet sich also, wie billig, vorerst den musizierenden Fahrenden der mittelhochdeutschen Zeit zu, deren Wirken und Schaffen den Nährboden der neuen, ritterlichen Sangeskunst bilden sollte.

Wir sind im Verlauf unserer Darstellung den Mimen schon öfters begegnet: als den Vertreibern der altnationalen Heldensänger, als den spottlustigen oder auch legendendichtenden Gästen am Hofe der Merovinger und Karlinge, als den gewandten Helfern bei den Aufführungen geistlicher Volksdramen und bei klösterlichen Festkonzerten. Die Spanne vom 12. bis zum 14. Jahrhundert darf als ihre Glanzperiode gelten, und es ist darum an der Zeit, sie als Gesamterscheinung zusammenhängend ins Auge zu fassen.

Die Voraussetzung aller weiteren Lebensbeziehungen war ihre Rechtsstellung zu Staat und Kirche. Der weltlichen Macht waren die Fahrenden als unstäte und unwehrhafte Leute verdächtig, minderwertig, unerwünscht. Ihre Kunst galt dem Volksbewußtsein als „müeziges lebene"[1]; als unzuverlässigem und undiszipliniertem Volk verbot man ihnen vielerorts (z. B. Regensburg 1320, Basel 1397) das Tragen von Schwert und

[1]) Die mhd. „warnung" (Ztschr. f. d. A. I 515).

Harnisch und gestattete höchstens die Benutzung von „snidemessern", legte ihnen gleich Juden und Huren eine besondere Kleiderordnung auf — in Basel durften sie z. B. 1406 keine Hosen tragen, was aber bald so allgemein Mode wurde, daß der Magistrat nun seinerseits den städtischen Beamten wenigstens für Amtshandlungen das Hosentragen zur Pflicht machen mußte![1]) — und gewährte ihnen vor Gericht Sühne und Schadenersatz nur in sehr beschränktem Maß.

So bestimmt der Sachsenspiegel (hrsg. v. Homeyer III 45 § 9): „spelluden unde allen den, die sich to egene geven [d. h. Lustknaben], den gift man to bote den scaden enes mannes", was der Schwabenspiegel (nach Grimm, Deutsche Rechtsaltertümer II) genauer ausführt: „swer in icht laides tut, daz man im bezzern [= Sühne zugestehn] sol, der sol zu ainer wende [= Wand] stân, da diu sunne an schînet, und sol der spilman dargân oder der sich ze aigen ergeben hât, und sol den schatten an der wende an den hals slahen, mit der rach sol im gebezzert sîn." Das war dem Wesen nach wohl weniger eine höhnische Scheinbuße als vielmehr eine symbolische Sonderbuße für den, der nur den „Schatten einer Ehre" besaß (vgl. oben S. 78). Andrerorten verlegte man dem Spielmann überhaupt das Beschreiten des Rechtsweges: die Stadtrechte von Wien 1244, Landshut 1279, Salzburg 1420 sichern dem Beleidiger Straffreiheit zu, vor den Karolingischen Pfalzgerichten sowie in Passau 1300, in Ingolstadt 1312 darf kein Fahrender als Kläger auftreten, in Haimburg (wo man schon mehr von einem „Stadtunrecht" sprechen dürfte), kann der Beklagte dem geschädigten Spielmann sogar noch drei Schläge „fröhlich" obendrein geben, während das sächsische Weichbildrecht des 14. Jahrhunderts und der Augsburger „Spiegel deutscher Leute" wenigstens schwerere Schädigung des Spielmanns rächen; Lüneburg wieder läßt es bei symbolischer Sonderbuße bewenden. Da die Ehe des Fahrenden nicht als gesetzmäßig galt, war es nur folgerichtig, wenn z. B. Goslar (1219) und Magdeburg den Spielmannskindern den Erbgang versagten und das nachgelassene Gut zugunsten des Stadtfiskus einzogen, wenn man den Nachkommen das „Wehrgeld" für den erschlagenen Vater aberkannte und gelegentlich[2]) die Ehefrau von der Verpflichtung freisprach, dem Mann zur Ausübung seines Berufs nachzufolgen.

---

[1]) Osenbrüggen, Rechtshistorische Studien aus der Schweiz 1864.

[2]) Mönckeberg, Rechtsstellung der Spielleute zur Kirche, Diss. Freiburg i. Br. 1910 S. 32.

In den alten Rechtsquellen wird der Spielmann gern als einer bezeichnet, „der Gut um Ehre nimmt“ — eine Formel, die mancherlei Ausdeutung zuläßt und auch schon in alter Zeit herausgefordert hat. Nach Grimm (Freidank S. 64) bedeutet der Ausdruck, daß der Spielmann bestechlich Lob und Tadel um Geldeswert verkauft, nach Haupt (zu Erek v. 2167)[1]) liegt der Ton nicht so sehr auf dem eigenen Ehrverlust, als vielmehr auf der Ehre, die der Spielmann für gespendeten Lohn seinem milden Gönner zuwendet und (setzt Burdach[2]) hinzu) damit auch noch für sich selbst gewinnt. Gegen die geringschätzende Begriffsauslegung wehrten sich die Spielleute bereits früh — so sagt Heinrich der Teichner[3]): wer sein Weib an Laien und Pfaffen für Geld verkupple, wer andere übervorteile, nehme Gut um Ehre, nicht aber der fahrende Mann, der mit rechter Kunst Gut und Herrengunst erwerbe; er mache es wie der Bauer, der die Äcker in Hoffnung auf Ertrag bestelle, wenn ihm auch nicht alle die Mühe belohnten; in Wahrheit habe er Gut mit Ehren.

Galt vor der weltlichen Macht der Spielmann hauptsächlich wegen seiner unehrlichen Herkunft und Freizügigkeit als Paria, so erachtete die Kirche vor allem seinen Beruf als verdammenswert. Die Kanzelprediger etwa sagten: das Tanzen zu Gottes Ehre, wie es Mirjam und David geübt, sei zwar lobwürdig, seit aber Salome damit den Tod Johannis des Täufers verschuldet, sei alles mit dem Tanz Zusammenhängende sündhaft[4]). Der Kreis der Tänzer heißt Teufelszirkel, in dessen Mitte der Böse hockt, um Seelen zu fangen, und „die pfiffer und lûtenslaher sint des tiufels messener.“ Die Hochzeit zu Kana wird als Muster einer christlichen Festveranstaltung gerühmt, denn „da waren nicht Pfeifer noch Geiger, nicht Tänzer, nicht Sänger noch Spielleute, wie heut bei den Brautläuften“. Berthold von Regensburg schilt über die Musikanten: „Daz sint diu gumpelliut, gîger unt tambûrer, so wie die geheizen sint, alle die guot für êre nement. O wê, daz ie dehein touf ûf dich quam! Wan du heizest lasterbalc, so heizet dîn geselle schandolf, so heizet der hagedorn, so heizet der hellefiur, so heizet der hagelstein. Also hastu manigen lasterbaren namen als dîn gesellen die tiuvele, die

[1]) Schaer, die altd. Fechter u. Spielleute (Straßburg 1904) S. 93.

[2]) Reimar v. Hagenau u. Walther v. d. Vogelweide [2] S. 132.

[3]) Hertz, Spielmannsbuch [4] S. 29, dgl. der Misnaere (HMS. III 103b) und der Meister von Sunburg (ebenda II 353b).

[4]) So in der Handschrift München cod. lat. 7336 fol. 102, und vielen andern Predigtsammlungen.

aptrünnic sint.“ Eine alte Glosse erklärt bündig: „esse joculatorem — spilman sîn — daz ist: unrecht leben.“ Noch Geiler v. Kaisersberg schloß im „Schiff der Penitenz“ seine Ausführungen mit dem knappen Satz: „Ja es ist suinde, den spiliuten etwas geben.“ Alkuin hatte in einem Brief geäußert, der Mann, welcher Schauspieler, Mimen und Tänzer in sein Haus einließe, ahne nicht, wieviel unreine Geister mit ihnen kämen. Andererseits wieder antwortet das „Buoch der tugenden“[1]) auf die Frage „ob spillûte ir fröidenrîches ambt mügen trîben âne totsünde“: „harumb so sprechent die meister, das der spillûten ambt, das da geordent ist ze einer kurzwîle oder ze einer lichtekeit, wol mit gotte mag gesîn âne sünde“. Der Teufel wurde als böser Harfenspieler vorgestellt, wie noch bei Walther v. d. Vogelweide aus dem Wort hervorgeht „sehet, wie euch der Papst mit des Teufels Stricken saitet“. Später jedoch, als die Musiker fromm in Kirchendienst getreten waren, wendeten sie den alten Namen des mimus gottgefällig um. So nennt sich der Pfarrer Conrad v. Queinfordt, der Dichterkomponist des edlen Liedes „Du lenze gut, des jares tiurste quarte“, der 1372 zu Löwenberg in Schlesien starb, auf seinem Grabstein wohl im Hinblick auf seine kirchenmusikalische Tätigkeit mimus dei, was nicht wohl mit „Narr Gottes“, sondern mehr mit „Gottes Spielmann“ zu übersetzen ist, wie eine niederdeutsche Grabinschrift des 17. Jahrhunderts lehrt[2]): „Hier ligt begrawen Peter Quann | Organist to Travemünde, | Gott vergaw em sine Sünde, | Denn he was sin Spelemann.“

Besonders mußte es die Kirche gegen die Musikanten aufbringen, daß so viele Abtrünnige aus dem Klerus selbst sich in ihre Reihen mischten, zumal seit die Eröffnung der Sorbonne (1248) zahlreiche junge Theologen dem verlockenden Wanderleben zuführte. In den Pariser Studentenheimen (bursae, daher die Bewohner conbursales) lernten sie das wilde Singen, Trinken, Spielen, und so mancher fand sich nicht mehr ins strenge Kloster oder die magere Pfarre zurück, sondern vergnügte sich damit, als „Lotterpfaffe“ oder (nach dem Zunftheiligen Goliath) „Goliarde“ durch Quacksalberei und Bänkelsang bei den Bauern leichter sein Brot zu verdienen. Ihre mönchslateinischen Liederbücher, deren wichtigstes im bayerischen Kloster Benediktbeuren um die Mitte des 13. Jahrhunderts aufgezeichnet wurde (daher Carmina burana), aber im Kern bereits an Barbarossas Hof entstanden sein mag, wurden

[1]) Germania XVII 51.

[2]) O. Beneke, Von unehrlichen Leuten [2] (1889) S. 37.

bedeutsam für den internationalen Austausch lyrischer Formen und haben künstlerisch auf den frühen Minnesang stark eingewirkt. Leider finden sich die zugehörigen Melodien der genannten, jetzt Münchener Handschrift nur linienlos neumiert, entziehen sich also der sicheren musikalischen Beurteilung.

Als Ermahnungen und Drohungen seitens der kirchlichen Oberen nichts fruchteten, ging man mit Strafen gegen die unbotmäßigen Söhne vor; wer binnen gewisser Frist nicht heimkehrte, verlor alle geistlichen Ansprüche und fiel den weltlichen Gerichten anheim. Die Kirchenversammlungen zu Salzburg 1291 und 1310 und viele andere verdammten „die Possenreißer, Schandmäuler, Lästerzungen und zudringlichen Schmeichler, die unter dem Namen von Fahrenden Schülern das Land durchziehen und sich zum Schimpf des geistlichen Standes für Kleriker ausgeben". Für die Musiker war es verhängnisvoll, daß man zwischen ihnen und den Goliarden keine Unterschiede machte, sondern etwa im Landfrieden Rudolfs v. Habsburg 1287 einfach bestimmte „lotterpfaffen mit langem har und spilläute sind ouz dem fride". Die Vita vagorum eines Johann v. Nürnberg[1]) anfangs des 14. Jahrhunderts zeigt schlagend, welch trauriger Lage die Spielleute durch die Verdammungssynoden anheimfielen.

Entscheidend für die Lage der Musiker war es in Zukunft immer, wie groß der Abstand zwischen ihnen und den übrigen Fahrenden aller Klassen angenommen wurde; der tatsächliche Beweis ihrer Nützlichkeit und Ehrbarkeit mußte sie retten. Wenn sie den Fürsten nicht mehr auf Reisen durch Bettelei belästigten, sondern als ständiges Reiseorchester seinem Aufzug Glanz verliehen; wenn sie, statt den Städtern mit ihrer Zudringlichkeit beschwerlich zu fallen, auf den Stadtturm zu Feuer- und Stundenwacht zogen und gegen geregelte Taxe bei allen festlichen Anlässen „aufwarteten"; wenn sie in frommen Bruderschaften Jahrtage stifteten, statt durch Spott und Laster die Geistlichkeit zu reizen, so entfiel ihren Feinden aller Vorwand zu gehässiger Verfolgung. Es ist bemerkenswert, daß denn auch gerade zur Zeit des größten sozialen Tiefstandes die kräftigsten Bemühungen von seiten der Musikanten einsetzten, um die Ehrenhaftigkeit und damit neue Daseinsmöglichkeit zu gewinnen. Die eben angedeuteten drei Hauptwege (Schutz durch große Herren, Ansiedlung in den Städten, Zusammenschluß in lands-

---

[1]) Grimm, Altdeutsche Wälder II. Auszüge bei H. J. Moser, Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter.

schaftlichen Genossenschaften) wurden vielfach beschritten, und es bildeten sich so die verschiedensten Gattungen ehrlicher Musikanten, aber natürlich daneben auch noch anarchischer Wildlinge aus.

Wie mochte sich zu jener Zeit die typische Lebensgeschichte eines Spielmannes gestalten? Irgendwo auf der Landstraße oder bei einem Feste hatten die fahrenden Eltern sich kennen gelernt, hatten „ouf dem strô" kurze Liebesfreuden heimlich genossen, rasch führte das unstäte Leben sie wieder auseinander, und als unehelicher Bankert wurde das Spielleutekind im Walde oder in armer Herberge geboren. Von der fahrenden Mutter im Mantelbug getragen, wuchs es in einer zigeunerhaften Musikantenbande unter Entbehrungen auf und mußte früh suchen, durch Mitsingen, Stehlen und kleine mimische Künste zu seinem Stücklein Brot zu gelangen. Welches Elend schaut aus der alten Sage heraus[1]), die Kapelle zum Kindli in Gersau sei als Sühne dort erbaut, wo ein Spielmann voreinst sein Kind, weil es ihn vergebens um Brot bat, in der Verzweiflung erschlagen . . . War der Spielmann kinderlos, so suchte er gelegentlich mit List oder Gewalt sich den künstlerischen Nachwuchs und die Dienstgehilfen zu verschaffen, wie die Selbstbiographie des berühmten Musikers Johann v. Soest am Ende des 15. Jahrhunderts berichtet[2]): Ein Gaukler, den die schöne Stimme des Knaben reizte, überredete ihn, heimlich mit ihm davon zu gehen, er wolle ihn zu einem Herrn machen und ihn gaukeln lehren. Der Junge lief singend mit ihm bis zum Nonnenkloster ‚zur Himmelspforten', wo ihn die reisigen Söldner von Soest wieder einholten und nach Hause brachten. Gewiß ist aus solcher Szene, wo vielleicht mehrere Kinder durch das Flötenspiel eines Fahrenden weggelockt wurden, die Sage vom Rattenfänger von Hameln entstanden. Aber auch mancher Abgebrannte oder Vertriebene mag ungern zu den Spielleuten gekommen sein, denn ein altes deutsches Sprichwort[3]) sagt „Not lehrt geigen".

Noch unterlag der künstlerische Lehrgang des jungen Musikanten nicht, wie später zur Zeit der Zünfte, festgeregelten Bestimmungen. Wachen Sinnes galt es bei guter Gelegenheit hier und da zu erspähen, was irgend lernenswert war, und noch der Erwachsene vervollkommnete sich durch Beobachtung der Fachgenossen; so heißt es im Wigalois (190, 39):

---

[1]) Osenbrüggen, Neue kulturhistorische Bilder aus der Schweiz.

[2]) Hertz, Spielmannsbuch [4] S. 14.

[3]) Grimm, Deutsches Wörterbuch unter „geigen".

ie neben zwein ein spilman
vil sueze videlnde gie,
der deheiner dem andern nie
einen grif übersach.

So eingehende Vorschriften über das, was man vom Spielmann an Kunstfertigkeit auf mancherlei Instrumenten verlangte, wie wir sie etwa in einem Gedicht des Guirant de Calanson[1]) für die Provence besitzen, haben sich in deutschen Quellen zufällig nicht erhalten. Auch erfährt man von jenen geordneten Fortbildungskursen der mittelalterlichen Instrumentisten, wie sie Nordfrankreich und Brabant zur Fastenzeit als puis de musique[2]) (abgeleitet von podium?) seit dem 13. Jahrhundert kennt, wohl aus Zufall nur ein einziges Mal in Deutschland: 1376 zahlte Frankfurt a. M. „20 ß dem meister der fydler und andern ihren gesellen, der fürsten und herrn spelluden, als sy in der vasten meß s c h u l h i e l t e n." [3])

Besondere Gelegenheit zum Lernen boten weite Reisen, und die deutschen Musiker sind durch die ganze damals bekannte Welt gewandert. Im Auslande wurde der deutsche Musikant vielerorts hoch geschätzt. Im französischen Roman de Cléomades[4]) rühmt man neben den böhmischen Flötern die deutschen Geiger (gigours d'Alemaigne), der Hof von Ferrara ließ 1441 deutsche Trompeter anwerben, ebendort belohnte man 1461 zwei deutsche Musiker hoch, die dem Fürsten auf Viola und cymbales zur Tafel aufgewartet hatten, und hielt 1472—1475 einen deutschen Knabensingchor[5]). Deutsche Instrumente (rotys of Alemayne) wurden nach England ausgeführt[6]), ein Turmsignalhorn hieß um 1300 in Frankreich Le grand cornet d'Allemaigne[7]), König Juan von Aragon suchte deutsche Bläser unter seinen ministriles zu zählen[8]), zahlreiche Archivnotizen des 15. bis 16. Jahrhunderts über deutsche Flötisten und Schalmeibläser bezeugen das gleiche für Italien[9]), und die flauti d'ale-

[1]) Bartsch, Denkmäler der prov. Poesie; Guirant de Calanson S. 94.

[2]) Grillet, Les ancêtres du Violon I 60 f.; E. Faral, Les jongleurs en France (1910) S. 257 bietet besonders fesselnde Belege.

[3]) Caroline Valentin, Musikgeschichte von Frankfurt a. M., S. 14.

[4]) Weinhold, Die deutschen Frauen in dem Mittelalter [3] II 137.

[5]) Sammelb. IMG. VII 358 ff.

[6]) F. Wolff, Die Lais, Sequenzen und Leiche S. 217.

[7]) Michael, Geschichte des deutschen Volkes IV 374.

[8]) Pedrell, Organografia 76—77.

[9]) Kinkeldey, Klavier und Orgel im 16. Jahrhundert S. 163.

magna kehren bei einer Komödienaufführung 1548 zu Lyon[1]) ebenso wieder wie im Titel des Epitome musical von Philibert Jambe de Fer (Lyon 1556).

Zumal bei den großen Zusammenkünften von Fahrenden aus Anlaß von Krönungen, Reichstagen, Heiligenfesten, Schwertleiten usw. bot sich gute Gelegenheit zu Meinungsaustausch und zur Einheimsung neuen Melodiegutes, weshalb die späteren Musikantenzünfte solche bisher nur zufälligen Konvente zu amtlichen Pfeifertagen erhoben. Wie die Limburger Chronik erzählt, waren zum Frankfurter Reichstag 1397 „funftehalp hondert farender lude, so spellude, pifer, dromper, sprecher und farende scholer“ zusammengeströmt, beim Konstanzer und Baseler Konzil gehen die Angaben der Chronisten bis in die Tausende, und die höfischen Dichter steigern bei Festbeschreibungen die Zahlen der Spielleute ins Märchenhafte. Von der Kirchweihe zu Ehren der heiligen Amelberga berichtet ihr Biograph: „Da sind Mimen und Spaßmacher, Schauspieler, Drehorgler, Posauner, Pauker, Geiger, Zitherspieler und viele andere zugegen, denen obliegt, zu Ruhm und Ehren der seligen Jungfrau Amelberga vielerlei Gattung von ‚organa‘ (d. h. mehrstimmiger Stücke) löblich auszuführen“[2]). An die Einweihung der Egerer Kirche (1285) in König Wenzels II. Gegenwart knüpfte sich ein förmliches Musikfest[3]): „Der König wurde verherrlicht durch klangvolle Zusammenkünfte der Zitharoeden und durch die in köstlicher Melodie widerhallenden Harmonien der Musiker von jeglicher Gattung.“ Daß es sich hierbei aber nicht um herkömmliche Schriftstellerausschmückungen handelt, beweisen die sehr realen Belege alter Rechnungsbücher. So enthält das Treslerbuch der Marienburg die erheblichen Beträge, welche der ständige Hausmusiker des Hochmeisters um 1400 den anläßlich von Fürstenbesuchen zusammengerufenen 32 Spielleuten der Ordensprovinz auszuzahlen hatte, und die Bücher der Mittwochsrentkammer zu Köln verzeichnen bei den alljährigen Fronleichnamsprozessionen um 1500 jeweils mehr als hundert Musiker von der Maas bis zur Weser, von der Schweiz bis nach Holland mit Namen, die in kleinen Banden von zwei bis fünf Mann mit den verschiedensten Instrumentenbesetzungen sich auf den meilenlangen Festzug verteilten[4]). Von einheitlichen Orchestermassen ist noch nicht die Rede.

[1]) Kinkeldey S. 177.

[2]) Zappert a. a. O. S. 154.

[3]) R. Batka, Geschichte der Musik in Böhmen I 66.

[4]) H. J. Moser, Zur mittelalterlichen Musikgeschichte der Stadt Köln (Archiv für Mus.-W. I)

Innerhalb der Trupps gehörte Einem gewöhnlich die Führung, so etwa dem darum berittenen Spielmann Vollarg, der dann etwa die Rolle des antiken Archimimus spielte. Mancher Spielleuteführer mag sich als ein vornehmer Herr gefühlt haben, rief doch Graf Nikolaus v. Holstein einem solchen zu: „Wadt socht de Eventurer by my, dewile he durbarer Kleider dricht denn ich?"[1]) Von diesen Obermusikanten wird gelegentlich der Pfeiferkönigreiche noch mehr zu sagen sein. Das Tragen stolzer Kleider darf bei einem Spielmann übrigens nicht verwundern, bestand doch das übliche Honorar der Fürsten an die Fahrenden in der Verteilung von Gewändern und Pferden, wobei die Großen gelegentlich, um vor ihren Gästen zu prunken, nicht zu rechtfertigende Verschwendung trieben. Im „Erek" heißt es: „Von golde drîzec marke, die gap man da vil manegem man, der vor nie gewan eins halben phundes wert", und im großen „Wolfdietrich" erhält der Künstler „mê denn umb hundert mark, der vor ein schillinc nie gewan". Freilich mögen hier noch Formeln der epischen Technik aus der alten Skôpzeit nachklingen. Die Annahme von getragenen Kleidern wurde als Kennzeichen des fahrenden Musikers angesehen, wodurch er sich vom edleren Minnesänger unterschied, sagt doch Der v. Buwenberg (MSH II 263 b): „Swer getragener kleider gert, | der ist niht minnesanges wert", und Walther rühmt sich, nie Kleider als Lohn genommen zu haben. Noch den seßhaften Stadtpfeifern des 15.—16. Jahrhunderts sichern Lübecker Hochzeitsordnungen in alter Fahrendensitte ein Kleid vom Bräutigam und ein Hemd von der Braut zu.

In der Tracht unterschied sich der Spielmann gern vom übrigen Volk. Teils als freiwilliger Erbe des antiken Mimus calvaster, teils in aufgezwungenem Gegensatz zum langgelockten Freien trug der Unehrliche das Haupt geschoren; so sprechen die Reiserechnungen Wolfgers v. Ellenbrechtskirchen von kahlköpfigen Spielleuten, die Geschichte von Rosamunde und Namenlos[2]) braucht den Ausdruck „scheren nach Sängers Weise". Süßkind, der Jude von Trimberg, will sich erst, nachdem er den Spielmannsberuf aufgegeben, einen langen Bart wachsen lassen. Als es später höfische Sitte wurde, glatt rasiert zu gehen, bevorzugten die Fahrenden wiederum Vollbärte, und die entlaufenen Klosterbrüder vertauschten die Tonsur mit üppigem Lockenschmuck. Steckten die romanischen Jongleurs und Trouvères Pfauenfedern ins Haar, so legten

[1]) J. Stosch, Der Hofdienst der Spielleute, S. 12.
[2]) Stosch a. a. O.

sich die deutschen Spielleute gleichfalls Federschmuck zu, wie die Darstellungen in einer jetzt abgebrochenen Kirche zu Marienhafe bei Emden belegen; auch noch spätere Abbildungen zeigen den Spielmann mit wallendem roten Federbusch[1]). Der Leibrock sollte gleichfalls durch seltsame Fransen (Zaddelrock) und schreiende Farben (etwa Teilung in verschiedenfarbige Hälften) auffallen. Neben dem Instrument, das in einem Futteral gegen die Unbilden der Witterung geschützt wurde, trug der Spielmann ein Büchlein mit Liedertexten und Dichtungen erzählenden Inhalts bei sich[2]), ein kostbares Erbstück, das hoch geneidet, teuer verkauft oder gar frech gestohlen wurde. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß aus der Vereinigung mehrerer solcher Repertoirhefte einige der großen Minnesingerhandschriften entstanden sind.

Sehr eigenartig sind die Namen der Musikanten: neben den gewöhnlichen germanischen oder christlichen begegnen solche, die sich auf den spielmännischen Beruf ihrer Träger beziehen, so z. B. Waller, Gebehard (gib reichlich!), Frauenlob, Hovelich, Freudenreich, Fidelbogen, Minnebote. Weitere geben durch ihre Verkleinerungsform dem Eigentümer ein humoristisches Gepräge, etwa Schöntlein, Heinzlein, Plätterlein, Öttlein, Künzlein, Stolzlein (Stölzel!), Dietlein; andere erscheinen als Spitznamen, so Vollarg, Swemmelin, Hasensprung, Schilling, Hündlein, Saitlein, oder weisen auf seine Heimat wie Schwab, Baier usw. Seltsam aber sind jene Bezeichnungen, die sich die Spielleute als Wahrzeichen selber beigelegt haben, um damit bald kräftigen Lebensgenuß, bald tiefste Daseinsverachtung oder zynischen Witz zu bekunden: Unverzagt, Hahnenkampf, Regenbogen, Raumsland Narrenschnabel, Langnase, Schnurrenpfeil, Dürrschnabel, Spervogel (Spatz), Schandundhaß, Schandbrüllen, Glockentod, Irregang, Elend oder Nimmerselig. Gemahnt nicht mancher an die armen, verdammten Schatten im Märchen, die nimmer Ruhe finden können und sich vergebens nach Erlösung sehnen?

Auch das Porträt, das der Spielmann von sich selbst in seinen Schwänken und Epen entwirft, sei hier wenigstens knapp angedeutet, ist es doch außerordentlich bezeichnend für die Sinnesart der alten Musikanten und für den Gefühlsunterbau der Volksmusik. Der Spielmann war ja selbst Dichter und als solcher sogar Realist, und er liebte es, über sich nachzudenken, sich mit einer manchmal an Schamlosigkeit

[1]) Fr. Voigt, Leben und Dichten der Spielleute, Halle 1887.
[2]) Hertz, Spielmannsbuch [4] S. 24.

grenzenden Selbstentäußerung abzukonterfeien. Er ist voll Selbstbewußtsein, nennt sich (wohl manchmal von den Frauen verwöhnt), den stolzen, hübschen, schönen, frechen Spielmann, und diese schmückenden Beiworte dringen sogar bis in die Amtssprache der Behörden ein — der Züricher Rat genehmigte z. B. „nit mê hûebscher lûete wan zween singer". Er karrikiert und ironisiert sich mit Vorliebe (so im König Rother, in dem Epos von Salman und Morolf usw.) als Alleswisser, Alleskönner, er zeichnet sich als verschwiegen, treu, ausdauernd, findig, schlau, stark, heldenhaft, witzig, spitzig, gefährlich und lustig — kurzum, als echten Vorgänger von Papageno, Figaro und Leporello.

Vornehmlich das Wirtshaus war die Stätte seiner Tätigkeit, wo er den wohlhabenden Fremden bei Tische mit Musik und erzählendem Vortrag aufwartete und neben Geld und Kleidern mit Wein und Speise belohnt wurde. Graf Wilhelm IV. von Holland gab auf seinem fünfmonatlichen, kampflosen Preußenzuge an Pfeifer, Fiedler, Sänger und Herolde allein 576 Dortrechter Gulden aus[1]). Doch scheint der Mimus sich in manchen Gegenden recht lästig aufgeführt zu haben, denn z. B. der Rat von Worms mußte im Jahre 1220 verordnen: den Gastwirten werde bei Strafe von 30 Solidi zum Schutz der Reisenden verboten, die Spielleute in ihre Häuser zu lassen; würden sie doch darin betroffen, dürften die Nachtwächter ihnen die Kleider pfänden; ein ähnliches Dekret erging in Bayern noch 1624.

Die vornehmste und meistbegehrte Verwendung war der Hofdienst der Spielleute. Wenn bekannt wurde, daß irgendwo eine fürstliche Hochzeit, ein ritterliches Fest begangen werden sollte, kamen sie in Haufen gezogen, wie es Heinrich von Veldeke in seiner Eneït (V. 34419) schildert: „Die spilman und diu gerende diet, | die versûmten sich nit, | die werltlîchen lûte. | Daz taten sie noch hûte, | da solîch hôchzît ware; | gefrieschen sie daz mare, | sie zogen allenthalben zuo." Der Bräutigam Aeneas holt seine Braut ein „mit pfîfen und mit gesange, | mit trummen und mit seitspile". Zur Messe begleiten die Spielleute den Zug der edlen Gäste mit Musik, während der Tafel dürfen sie ebensowenig säumen: mit Fanfaren rufen sie zum Mahl, mit Tusch empfangen sie die einzelnen Gänge, zwischendurch stehen sie spielend, Tänzerinnen begleitend vor dem Tische. Wird der Spielmann selbst gespeist, so geschieht es an dem seitwärts stehenden Pfeifertisch oder er sitzt unten an der Tafel neben dem Hauskaplan. Nach Tisch treten die Spielleute

[1]) G. Freytag, Bilder aus der deutschen Vergangenheit N. A. II 216.

in ihr Amt als Vorleser oder Liedersänger, um die sich ein Kreis von Hörlustigen schließt; Herman Damen beginnt „lât mich in kreises zil", Oswald „nû hoert, ir herren in dem ringe" — die Szene ist noch die gleiche wie bei dem circulator, dem mimologus des Altertums.

Beim Turnier sind die Spielleute von ausnehmender Wichtigkeit, wie es das lateinische Lippiflorium des Magisters Justinus (um 1260) gelegentlich der Schwertleite des Grafen Bernhard zur Lippe so anschaulich schildert[1]):

„Pfeifen erschallen, die Pauke erdröhnt, es tönen die Flöten,
Sieh, die lustige Schar fahrender Männer ist da . . .
Dieser singt und erfreut das Herz mit lieblicher Stimme,
während jener im Lied Taten der Helden erhebt,
dieser berührt mit den Fingern die künstlich geordneten Saiten,
jener versteht die Kunst lieblicher Leiermusik,
mancherlei Töne entströmen aus tausend Löchern der Flöten,
mit gewaltigem Lärm werden die Pauken gerührt . . ."

Vermöge ihrer Wappenkenntnis wissen die Fahrenden schönen Zuschauerinnen über die Persönlichkeiten der Kämpfenden Bescheid zu geben, fiedelnd und blasend geleiten sie, wie etwa die Miniatur zu Hiltbold v. Schwangau in der Manessischen Handschrift zeigt, den Sieger vor die Königin des Festes. Abends schließen sie ihr Tagewerk mit einer zarten Serenade, etwa einer cançoneta tedesca, für die ein verliebter Hofmann sie gewonnen.

Beim höfischen Tanz müssen sie in reicher Orchesterbesetzung erscheinen, wie es im Titurel (V. 1807) heißt: „Weder mit tambur noch mit busine | wolten sich die frouwen lân betören: | videln, herpfen, rotten | und ander sueze doene | sie wolten hören." Man verlangte auch eine gewisse Fiedeltechnik und neue Melodien, wie Wolfram im Parzival (V. 6394) sagt: „Dô vragte nû Her Gawân | umb guote videlaere, | op der da keiner waere. | Da was werder knapen vil, | wol gelêrt ûf seitenspil, | irn keines kunst was doch so ganz, | siene müesen strîchen alten tanz: | niuwer tänze was da wenc vernomen, | der uns von Dürengen vil ist komen." Sprangen die Bauern ihren wilden, unbändigen „Reihen", den Hoppeldei, Heierlei, Firlefei, Fulafranz, Mürmun, Ahsel, Houbetschoten, so pflegten die Herren den vornehmeren, geschrittenen „Tanz", bei dem der Spielmann (wie etwa die schönen Fresken in dem Tiroler Schloß Runkelstein bei Bozen zeigen) fiedelnd voranschritt, um als Tanzmeister alle Figuren und Verschlin-

[1]) Deutsche Übersetzung von H. Althoff. Leipzig 1900. Michael IV 393.

gungen anzuzeigen. Zum höfischen Tanz rechnet F. M. Boehme[1]) die Gattungen des Treialtrei, Wanaldei, Violei, Treiros, Govenanz und Ridevanz, unter denen sich zum guten Teil welsche Bezeichnungen verbergen. Die musikalische Ausführung geschah teils rein instrumental, teils wurde gesungen, wofür noch zahlreiche Tanzliedtexte Neithards v. Reuenthal, Ulrichs v. Lichtenstein u. a. Zeugnis ablegen.

Als Herzog Leopold VII. 1230 zu Wien starb, beklagte in ihm Jansen Enekels „Fürstenbuch von Oesterreich" nicht nur den Vorsänger in der Kirche, sondern auch den Anführer beim höfischen Tanze.

Nach einer alten deutschen Quelle geschah der Ritterschlag „mit schmetternden Trompeten, donnernden Pauken und klingenden Schellen"; sogar bei höfischer Badesaison waren die Musikanten zugegen: „Zu der brunlust komment ussermassen vil spillüte vnd farender lüte, do hiez sie der keyser alle enweg faren vnd gap inen weder gabe noch spise"[2]). (Chronik des Jakob Twinger von Konigshoven 1382—1414.) Reine Instrumentalmusik war hochbeliebt; so spielt Gottfrieds Tristan (V. 3303 ff.) auf der Harfe „nach bretonischer Meister Art" ein Präludium, dann das Lied von Graland und seiner Schönen und eines von Thisbe, alles ohne Wort und Gesang. Man denke auch an die Fiedelweisen bei Volkers Nachtwache (Nibl. 1771 ff.). Nikolaus v. Bibra erzählt von den Erfurter Kanonikern: „Manche erheitern ihr trauriges Herz durch Rühren der Saiten, | manche verstehen Gesang auf Gamma ut, A re" (Michael IV 384). Andererseits sagen die Minnesinger „gedoene âne wort, daz ist ein toter galm", und wie schon die poetae der Carmina burana auf die Bevorzugung der Mimi durch die pontifices pietatis mirae gescholten, wird im „zarten Ton Frauenlobs" (Colmarer Liederhandschrift, hg. v. Runge, S. 95) laut über den Unverstand der Hofleute („die ungezogen hofediet") geklagt, die den „kunstlosen man" mit stolzen Kleidern beschenken, und lieber Geigen als Singen hören, während doch das Singen weit schwerer zu erlernen sei als das Pfeifen, und in der Messe wie im Engelschor vor Gottes Thron nur der Gesang statthabe: „darumb so truw ich pfiffens wol enbern | ich sprich fürwar, das singen besser ist!" Da bestimmte aber doch wohl hauptsächlich der Brotneid die ästhetischen Anschauungen.

Auch als Lehrer der Edelkinder und jungen Damen war der Spielmann am Hofe tätig, denn es gehörte durchaus zum guten Ton, daß

[1]) Geschichte des Tanzes in Deutschland I 34.

[2]) Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland I 284.

man sich der musikalischen Instrumente, voran der Fiedel, kunstgerecht zu bedienen wußte, wie es im Tristan des Eilhart v. Oberge heißt: „harfin unde sêtin klingen | lêrte Kurnevâl daz kint“. Die dilettierenden ritterlichen Minnesänger mußten sich in Dingen des musikalischen Handwerks so manches Mal beim einfachen Geiger Rat holen[1]). Auch als Unterhaltung höfischer Damen kommt Musik vor, so im Apollonius von Tyros v. 1315: „Zwô juncfrôwen wolgetan | die sungen minneliedelîn. | ir stimme was unmâzin fîn ... | etlîche schône sungen. | die mit den herphen klungen, | dise mit welhischen gîgen ... | dâ wart ein himelischez spil“[2]).

Neben dieser glänzenden Seite des Spielmannsdaseins darf aber nicht übersehen werden, wie düster gerade auf den besten, zumal in höherem Alter, das Gefühl der Heimatlosigkeit haftete. Vielleicht stehen dem Heimatlosen einst in der letzten Not ein paar Wandergenossen bei; die begraben ihn in ungeweihter Erde auf grüner Flur und singen ihm ein ungeistliches Waldesrequiem. Kein Stein bezeichnet des Freigeists Ruhestätte, aber wenn einer über eine Wurzel stolpert, denkt er an den foppenden Vaganten, der im Leben so manchen Philister geneckt, in dessen kühnem, geistvollen Gesicht Leidenschaft und Schelmerei so verwunderlich wetterleuchteten, und er zitiert mit ärgerlichem Lachen Hans Sachsens Reime: „Zwohô zwohê, stolp stôlperlein, | da wird ein pfeiffer begraben sein!“

Besser hatte es, wer in ein festes Dienstverhältnis auf Schlössern und Burgen trat, um im Schutze großer Herren geistlichen und weltlichen Standes einen dauernd angestellten Kammermusikus abzugeben.

Die Grafen v. Kraiburg besaßen schon 1050 einen joculator, die Herzöge von Bayern hielten im 13. Jahrhundert vier Spielleute, Heinrich VI. führte 1189 einen Rupertus ioculator regis mit sich, und zumal Friedrich II. fesselte in Sizilien dauernd zahlreiche weltliche Musiker an sich. Im Parzival, der auch nur reale höfische Verhältnisse abspiegelt, besteht Gahmurets Reiseorchester aus einem Posauner, einem Tamburer, mehreren Flötisten und drei Fiedlern. Als der böhmische Herr v. Rozmital im 15. Jahrhundert nach Portugal reiste, begleiteten ihn seine Spielleute. Das Orchester in einer isländischen Sage des 14. Jahrhunderts[3]) enthält Flöte, Posaune, Symphon, Salterium, Harfen,

[1]) Wilmanns, Leben und Dichten Walthers v. d. Vogelweide (Bonn 1882). S. 448 Anm. 2 u. S. 41 ff.

[2]) Kathi Meyer, Der chorische Gesang der Frauen I 129.

[3]) Sammelband J. M.-G. I 351.

Geigen, Quinterne und Orgel. Im „Frauendienst“ Ulrichs v. Liechtenstein heißt es: „Nach ihnen ritten zwei gute Fiedler, die mich hochgemut machten, denn sie fiedelten eine fröhliche Reisenote ... Viele Fiedler ritten mit uns, deren Saiten hochgezogen waren,“ also in ihrer hohen Stimmung besonders hell klangen. Tristan schildert sich in der Verkleidung eines fürstlichen Musikanten[1]): „Ich was ein hövescher spileman | und kunde genuoge | hövescheit und fuoge: | sprechen unde swîgen, | lîren unde gîgen, | harphen unde rotten, | schimpfen unde spotten.“

Die Spielleute mußten ihren Herren die schlechte Laune vertreiben; so wird schon von dem genialen Adalbert v. Bremen ähnlich wie von König Saul erzählt (Anno 1075): „Selten ließ er Saitenspieler vor sich, die er manchmal zur Behebung drückender Beängstigungen für notwendig hielt; Schauspieler jedoch, die das Volk durch ungehörige Gebärden zu belustigen pflegen, hielt er sich fern.“ Ähnlich heißt es im Wigalois[2]): „Dô gie gein im der grâve Arân, | mit im sehs fidelaere, | die wolden im sîne swaere | mit ir videlen vertrîben. | dô begunden si es rîben | mit künsteclîchen griffen, | biz im was gar entsliffen | diu swaere von dem herzen sîn.“

Besonders genaue Auskunft bietet die österreichische Reimchronik Ottokars über das große Streichorchester König Manfreds[3]), da sie direkt auf dem Bericht eines Augenzeugen, seines persönlichen Lehrers Konrad v. Rottenberg fußt. Da waren siebzehn Fiedlermeister ohne die noch weit zahlreicheren Gesellen. Mit ihnen verpraßte der verweichlichte Fürst die Tage, bis er, von allen schmählich verlassen, bei Benevent ums Leben kam.

Im späteren Mittelalter wurden Zwerge als Hofmusikanten beliebt: schon im „Laurin“ kommen „kurze fiedler“ vor. Die Tonkünstler scheinen fast als eine Art festen Besitzes betrachtet worden zu sein, denn es ist auffallend, daß z. B. Bischof Johann von Brixen in einer Urkunde von 1314 den Ablinum vigellatorem de Stuvels, von Dietmar dem Meyer von Vintel „erwirbt“[4]). Auch von Berufs wegen musizierende Frauen kommen vielfach vor. Als die dreijährige heilige

[1]) Gottfrieds Tristan (hrsg. v. Golther 1888) V. 7564 ff.

[2]) Hrsg. Fr. Pfeiffer (1847) S. 217 V. 11.

[3]) Hrsg. Seemüller, Mon. germ. hist., Reimchroniken V 1 S. 5 ff. Dabei eine für eine Miniatur ausgesparte Stelle mit der Unterschrift „hye reisent der prynncz in Cecili mit seynen geygern“.

[4]) L. Schönach in Ztschr. f. d. Altertum XXXI.

Elisabeth von Ungarn nach Thüringen gebracht wurde, begleitete sie eine Rotterin Alheit, deren Spiel das Kind trösten sollte, wenn es vor Heimweh weinte. Lange schmachtete König Wenzel in den Banden einer ausgezeichneten Sängerin, die ihn waidlich ausbeutete. Eine Künstlerin, die „Spielmaid", erhielt noch um 1556 von Pfalzgraf Ottheinrich einen Vierteljahrssold[1]). 1570 erhielt der Prager Hofkapellmeister Philipp de Monte „zu Herbringung ainer Jungfrauen von Mecheln außen Niderlanndt, die trefflich wol auf dem Virginal schlagen vnd auch wol singen vnd musicieren khan, 200 gld.[2])". Junge Mädchen tanzten, sangen und musizierten auf verschiedenen Instrumenten zu Ehren Isabellas, der Braut Kaiser Friedrichs II., während der ganzen ersten Nacht ihres Aufenthalts in Köln zu ihrem hellen Entzücken[3]). Auch bildliche Darstellungen musizierender Frauen sind zahlreich erhalten; nach den allgemeinen Grundsätzen höfischer Frauenerziehung ist es sicher, daß in der Kemenate viel und gut Musik gemacht wurde — man lese in Gottfrieds Tristan nach, wie schön Isolde zu singen und zu spielen wußte.

Eine weitere Möglichkeit, durch den Schutz großer Herren sich den Verfolgungen der örtlichen Rechtsbestimmungen zu entziehen, ohne doch durch feste Anstellung die geliebte Wanderfreiheit einzubüßen, bestand darin, daß die Vaganten sich von den Fürsten Ausweise ausstellen ließen, die sie als deren Diener bezeichneten. Formulare zu derartigen Empfehlungsbriefen für fahrende Geiger, Harfner, Minnesinger und Spielweiber haben sich mehrfach erhalten[4]). Ihre Vorweisung öffnete den Inhabern die Stadttore und die ihnen sonst verschlossenen Bürgerschaftssäckel; war doch anzunehmen, daß der schnöde abgewiesene Spielmann die unfreundlichen Magistrate bei seinem Herrn verklagt hätte. Sicher haben diese „patronisierten Vaganten", wie ich sie nennen möchte, für die Territorialmächte auch genug politische Späherdienste und

[1]) B. A. Wallner, Mus. Denkm. d. Steinätzkunst S. 230.

[2]) Chitz, Die Prager Hofkapelle unter Kaiser Maximilian II., S. 18. Sie war es wohl auch, die der Hoforganist Paul v. Winde 1574 „in seinem Zimmer auf Ihr kay: Mt: etc. genedigisten Bevelch vnderhelbt" (ebenda S. 156). Köchel (Die Wiener Hofkapelle S. 55) führt 1617 eine kaiserliche Kammermusikantin Angela Staupin mit 20 fl. Monatsgehalt auf.

[3]) Michael IV 381.

[4]) Burdach, Walther v. d. Vogelweide S. 291 ff.; Wustmann, Walther v. d. Vogelweide S. 40 (aus dem Briefformelbuch des Bologneser Juristen und Rhetors Boncompagno um 1200). Ein Instrumentum von 1482 für einen Brabanter Spielmann Iter bei Ducange, Glossarium mediae et infimae latinitatis [2] unter mimia.

Stimmungsmache getrieben. Kaum ein städtisches Rechnungsbuch ist ohne zahlreiche Ausgabenbelege für die Spielleute der Fürsten und Prälaten. Die Solothurner z. B. beschenken 1438 und 1442 die Pfeifer der Berner Gesandten, eines Ritters aus Spanien, des Markgrafen von Baden, des Kaisers Friedrich III., eines vom Konzil mit Papst Felix V. heimreisenden Patriarchen[1]), die Kölner ebenso Anno 1500 die Spielleute des Herzogs von Burgund, der Herzogin von Braunschweig, der Städte Bremen und Aachen, des Herzogs von Jülich. Der Tresler von Marienburg verzeichnet 1399 aus gleichem Anlaß die Fiedler des Herzogs von Mailand, des Fürsten der Walachei, des Herzogs von Stolp, des Königs von Böhmen, des Großfürsten von Litauen, und der Kämmerer am Hofe Albrechts von Bayern vergibt im Laufe des Jahres 1392 an etwa dreißig solche patronisierten Trupps aus ganz Mitteleuropa Zehrpfennige. Sogar innerhalb einer Stadt wurde die zweifelhafte Höflichkeit Mode, sich gegenseitig Pfeifer zuzusenden, die dann gehörig für ihr Spiel bewirtet sein wollten[2]). Das Bürgermeisterbuch in Frankfurt a. M. mußte 1450 die Weisung aufnehmen: „Den pyffern und des babstes boten nichts schenken oder lyhen, sondern ihn das gudlich abschlagen, sagen daß es des rats gewohnheit nit sey"[3]).

Schließlich sahen die Fürsten das Unwürdige dieser auf ihren guten Namen hin getriebenen Bettelei ein (wieviel solche Wanderdiplome mochten auch gefälscht sein?) und beschlossen in den Reichsabschieden von 1497 und 1498 sowie bei dem Heidelberger Gesellenschießen von 1524[4]), ihre Pfeifer, Trompeter und Geiger künftig selber so zu besolden und festzuhalten, daß sie „ander leut unbesucht und unbelestigt" ließen. Sagt doch ein altes Sprichwort: „Wer den Pfeifer dingt, muß ihm auch lohnen." Karl V. verordnete 1530 auf dem Augsburger Reichstag, daß jeder Fürst und jede Obrigkeit ihren Musikern im Anstellungsvertrag das Angehen um Trinkgeld und Geschenke zu verbieten habe. Vielleicht hängt es mit diesen Heimberufungen zusammen, daß gerade damals an den fürstlichen Höfen wieder reicher besetzte Instrumentalchöre aufkamen.

---

[1]) Schubiger, Spizilegien S. 162.

[2]) Stosch, Hofdienst der Spielleute S. 10 nebst zahlreichen Magistratsverordnungen gegen den Unfug des Zusendens und Mitbringens von Musikanten.

[3]) C. Valentin, Musikgeschichte von Frankfurt S. 17.

[4]) Maurer, Fronhöfe II. 406.

Instrumentale Spielmannsmusik hat sich verhältnismäßig zahlreich aus England, Frankreich, Italien und Böhmen erhalten[1]), die wenigen auf Deutschland zurückgehenden Belege einer Florentiner Handschrift des 14. Jahrhunderts harren noch der Veröffentlichung. Es handelt sich zum Teil um Tänze (Ductiae = „Führstücke“ vom ducendo ludere der Spielleute), teils um Vortragsstücke, Estampiden, mittelhochdeutsch: „Stampeneien“ (Standipedes = „Stehfüße“, vom stante pede ludere des Virtuosen vor dem Kreis der sitzenden Zuhörerschaft)[2]) — bald strenger, bald freier periodisierte Zyklen von textlosen Zwillingsversikeln, die unschwer ihre formelle Herkunft von der alten Sequenz verraten. Einen sehr wesentlichen Raum in der spielmännischen Instrumentalpraxis dürften daneben die vielleicht etwas variierten und ausgezierten Übertragungen vokaler Liedweisen eingenommen haben, die man wegen dieser Abhängigkeit nicht besonderer, instrumentaler Niederschriften für wert gehalten haben wird. Über die Mitwirkung von Klangwerkzeugen beim Vortrag von Minneliedern wird das folgende Kapitel Auskunft geben. Das Lieblingsinstrument der Fahrenden während der Blütezeit des Minnesangs war die Fiedel, deren Gestalt und Spielweise die verschiedensten Miniaturen zur Manessischen Handschrift deutlich erkennen lassen. Wirkt sie dort etwas ungefüge, so zeigen andere, etwa Steinmetzdenkmale aus Trier und Aachen, recht elegante Exemplare, auf denen sich gewiß auch virtuoser hat spielen lassen. Die durch Hieronymus von Mähren etwa gleichzeitig für Frankreich belegte Stimmung der Viella als Tenorinstrument mit fünf Saiten in Quinten und Quarten und diatonischem Kleingeigenfingersatz wird auch für Deutschland ungefähr zuständig gewesen sein. Daneben wurden eine kleine Harfe („swalve“ genannt) und andere Zupfinstrumente benutzt, die aber zum Minnesang noch keinesfalls in vollen Akkorden ertönten, wie sich das etwa R. Wagner für seinen „Tannhäuser“ vorgestellt hat; Blasinstrumente mußten für die Selbstbegleitung von Gesängen naturgemäß ausscheiden und kamen nur für die Tanzmusik in Betracht.

---

[1]) Vgl. die Zusammenstellungen in Sammelband J. M.-G. XV. 282 ff. und besonders H. J. Moser, Das Streichinstrumentenspiel im Mittelalter (Vorgeschichte zur „Geschichte des Violinspiels“ von Andr. Moser).

[2]) H. J. Moser, Stantipes und Ductia (Ztschr. der deutschen Musikgesellschaft Januarheft 1920).

2. Kapitel: Die Musik der Minnesänger

Im Gegensatz zu der weltflüchtigen Lebensanschauung des mittelalterlichen Christentums mit seiner grundsätzlichen Spaltung von Gott und Mensch, Priester und Laie, Jenseits und Diesseits, Verdienst und Sünde ermöglichte seit dem 11. und 12. Jahrhundert das Erstarken der nationalen Kräfte unter dem Schutz weltlicher Fürsten und eines mächtigen Bürgertums in der Provence, Frankreich, Oberitalien und Deutschland das Emporblühen einer lebensbejahenden Laienkultur. Verschiedenste Wurzeln für das neue Weltbild lassen sich nachweisen[1]). Hatte die Kirche den Frauen als Gefäßen der Sünde Schweigen auferlegt, so wurde jetzt gerade weiblicher Geschmack, Takt, Empfindungswert, gleichermaßen aus altheidnisch-religiösen wie feudal-politischen Gesichtspunkten heraus, tonangebend. Eine eigene Frauenbildung entsteht, und nicht mehr Muskelkraft oder Askese, sondern biegsamer Geist und kunstberedter Mund vermag dem Hofmann Ruhm zu bringen — der dienende Frauensänger im Zeichen von „fuoge" und „mâze" wird zum Träger, Künder und Entwickler des höfischen Ideals. Eine leichtblütigere, ästhetische, artistische Lebensauffassung gebietet ihm, reizende Gefühlsfiktionen zu erfinden, Frauenlob, Frauendienst, Liebeswahn zum Gegenstand geschmeidiger Lieder zu machen und der „Herrin" in ihnen ein (wenn auch nur typisierendes) Denkmal zu setzen. Dabei ist die neue Idee der „Minne" (= Gedenken) kein hohles Phantom: die edelsten Kräfte christlicher Geistigkeit, Mystik, Heiligenverehrung strömen ihr zu; nicht nur die Charitas der Heilandslehre, auch der antike Eros wacht in den leidenschaftlichen Minnegesängen wieder auf[2]), um in einem neuen Schönheitskult, in neu erweckter Sinnenfreude ein erstes Rinascimento zu feiern. Selbstverständlich bleiben aber die Troubadoure und Minnesänger noch in vieler Beziehung mittelalterliche Menschen, die sich von der scholastischen Bildung ihrer Zeit selten zu lösen vermögen, denen der schrankenlose Individualismus der eigentlichen Renaissance noch fern steht und unerreichbar bleibt. Gegenüber dem geistreichen, sinnlich heißen, aber oft gefühlskalten Minnespiel der Romanen, dem ein reichlicher Zuschuß Gottesleugnerei nicht fern blieb, stand den schwerfälligeren Deutschen das seelische

[1]) Eduard Wechßler, Das Kulturproblem des Minnesangs I. 1909.

[2]) Burdach betont neuestens auch den Einfluß der arabischen Frauenverehrung.

Liebeserlebnis doch über allem, und die antipfäffische Tendenz eines Walther bedeutete ein um so stärkeres Frommsein, das in hohen Blüten religiöser Lyrik seinen Ausdruck suchte und fand. So war die Stimmung des deutschen Minnesangs mit ihren nahen Beziehungen zur Mystik keine unchristliche, sondern mehr eine reformatorische. Die Abbiegung des Frauendienstes in den Marienkult, die Dante im dolce stil nuovo fand, erhielt in der Gottesminne eines Heinrich Frauenlob († 1306 in Mainz) auch für Deutschland ihr klassisches Zeugnis.

Einem Zeitalter, dem „Singen und Sagen" wenigstens in der Lyrik noch eine untrennbare Begriffseinheit bedeutete, war die Personalunion von Dichter und Komponist selbstverständlich. Trotzdem läßt sich mit einiger Sicherheit behaupten, daß die literarischen Künste der Minnesänger höher gestanden haben als die musikalischen, stellt doch das tonkünstlerische Können immer mehr eine fachmännische Sonderbegabung dar als die von einem allgemeingültigen Idiom getragenen dichterischen Ausdrucksfähigkeiten, und dem diletto der musikalischen Komposition konnten weit leichter die Merkmale der Laienschaft anhangen als dem aristokratischen Reimspiel, bei dem ja die „hövescheit" unvermerkt mitdichtete. Auch mußte die melodische Synthese aus höchst verschiedenartigen Musikstilen erst mühsam geschaffen werden, wo sich die poetischen Äußerungsformen fast automatisch aus der Realität der Umwelt ergaben. Trotzdem erhoben sich die tonkünstlerischen Leistungen der deutschen Minnesänger zu achtunggebietender Höhe; das durch ungünstige Auswahl und unvollkommene Lesungsmethoden sich ergebende kümmerliche Bild etwa noch in Ambrosscher Darstellung ist inzwischen durch die Arbeiten eines R. v. Liliencron, P. Runge, H. Riemann, E. Bernoulli entscheidend berichtigt und ergänzt worden, so daß man heute besseren Muts an eine zusammenfassende Übersicht gehen kann.

Solange des Minnesangs Frühling erst nicht bescheidener Blüten zeitigte, war die nahe Anlehnung an die Melodik und Formenwelt des Volksliedes das von Natur Gebotene[1]). Die Weisen der unter Kürenbergs Namen gehenden Frauenstrophen, die im Nibelungenton stehen, hat man sich nach Art der „winneleods" in der Volkstonart naiv und schmucklos gesungen zu denken; es war das „troutliet behagenliche

[1]) Gegen Liliencrons Leugnung von altdeutscher Volksmusik und einseitige Auffassung des Minnesangs als „weltliche Abart gregorianischer Choräle" in Pauls Grundriß der germ. Philologie und im Archiv für neuere Sprachen und Literatur 1894 vgl. meine Ausführungen in Sammelband J. M.-G. XV.

singen", das der weltfeindliche Heinrich v. Melk um 1150 als adlige Besonderheit tadelt. Noch vermag die in der Jenaer Liederhandschrift erhaltene Spervogelweise, wenn sie auch der Gedankenlyrik zugehört, uns einigermaßen in jene Kinderzeiten des Minnesangs zurückzuversetzen, die im C-Dur-Rahmen etwas ungefüge Melodiezeilen von je vier Hebungen aneinanderkettet, deren mehrere dem geistlichen Gesange nicht fernstehen. Die verschiedenen, gedanklich selbständigen Spruchstrophen werden diesem Gerüst nun aber außerordentlich frei unterlegt, da sie in echt germanischer Klotzigkeit mit den Senkungen in erdenklichster Willkür verfahren[1]):



Mit einem andern Spruch gleichen Tones aber etwa:



Die Melodie ist nicht gerade geschickt disponiert, eher mühsam aus allerlei Gemeingut zusammengestoppelt[2]); so tritt die mit a bezeichnete Phrase, uns nachmals bei Luther als „ich bring euch viel der neuen Mär" geläufig, an drei Stellen ziemlich unorganisch auf, und eine weitere, die z. B. bei Frauenlob im „langen ton" (Colmarer Hand-

[1]) Zahlreiche Strophen unterlegt z. B. bei H. Riemann, Handbuch d. Mus.-Gesch.

[2]) Man hat sie wegen der schlechten Übereinstimmung der Caesuren mit den Haupteinschnitten des Textes schon für jüngeren Datums gehalten; gehört sie wirklich mit den Spervogelstrophen nicht ursprünglich zusammen, so könnte sie mit ebensoviel Wahrscheinlichkeit auch älter als diese sein — wie die Geschichte der Sequenzen zeigt, waren die Singweisen damals sehr zählebig.

schrift Nr. 20, 2), in Boppes „Hofton" (Jenaer Handschrift 28, 1, Colmarer Handschrift 83 a) und in des Meistersingers Heinrich Müglin erstem „gekrönten Ton" wieder begegnet, hat zu R. Wagners berühmtem „Zunftmotiv" geführt:



Vielleicht geben von den leider verloren gegangenen Melodien Sevelingens, Rugges und Morungens aber noch eher die Liebesweisen des als Außenseiter etwas altertümlichen Wizlav von Rügen einen Begriff — es ist sehr schade, daß gerade die weniger zu tonlicher Ausgestaltung einladenden Sprüche weit zahlreicher mit Noten erhalten sind als die eigentlichen Minnelieder.

Sobald die Minnesinger höhere musikalische Wege zu beschreiten unternahmen, mußten sie sich freilich mit der damals allein als „Kunst" angesehenen Tonsprache, der Gregorianik samt aller dazu gehörigen gelehrten Theorie auseinandersetzen, und es erhebt sich die Frage nach der musikalischen Bildung der ritterlichen Komponisten. Bedenkt man, daß ein Wolfram v. Eschenbach selber niemals Schreiben gelernt hat, sondern die ungeheure Leistung des Parzival aus dem Kopf diktieren mußte, daß ein Hartmann von Aue sich seiner Lesekunst ausdrücklich berühmen durfte, so läßt sich denken, daß in diesen Kreisen musikalische Notationskenntnis und Lektüre von lateinischen Musiktheoretikern noch seltener zu finden war.

Ulrich v. Liechtenstein ließ seine Lieder (vermutlich von einem Burgkaplan oder ehemaligen Klosterschüler) „mit guoter schrift wîs unde wort" aufschreiben. Er selbst verstand aber nicht Noten zu lesen, denn als ihm seine Dame zu deutscher Neutextierung eine geschriebene französische Melodie sandte, mußte er diese erst nach dem Gehör auswendig lernen[1]). Frauenlob prunkt in einem Spruch mit musikalischen Fachausdrücken, den ich nach Burdachs sehr dankenswertem Kommentar frei übersetze:

Aus Guidos Hand ließ neunzehn Stufen,
die werden zu je sechs gerufen.
Acht Kirchentöne draus man find't,
die merke fein dir und geschwind
mitsamt der Harmonie der Sphären.

---

[1]) C. Burdach, Reimar v. Hagenau und Walther v. d. Vogelweide. Anh. II: Von der musikalischen Bildung der Minnesinger.

Die Note schlicht scheint von Gestalt,
vervierfacht wundersam sie schallt,
gleichwie zu dritt und viert in Ringen
des Himmels Schalen herrlich klingen.
Kunst will dich auch Stimmführung lehren.
Willst solchen Ratschlag du bewahren,
wirst du dabei stets sicher fahren.
Freilich, der Praktikus lacht sehr
und schreibt trotz meiner kreuz und quer.
Hüt dich vor falscher Wiederkehr,
schließ stets mit richtiger Kadenz,
erweise auch beim Mittelstück
den Regeln Reverenz.

Da haben wir fast einen kleinen Musiktraktat vor uns, aber natürlich war aus so allgemeinen Redensarten doch nichts Ernstliches zu lernen.

Als unsern größten Minnesänger sind wir gewohnt, Walther v. d. Vogelweide zu betrachten, aber dies Urteil stützt sich fast nur auf die dichterische Seite seines Schaffens. Wenn Regenbogen, ein Fahrender um 1300, sagt, „musica wort und wîse versigelt hât", so durfte man annehmen, daß der Musiker dem Dichter Walther einst kongenial zur Seite gestanden, und in der Tat hat die alte Zeit ihn gerade als Tonsetzer besonders geschätzt; sagt doch Luppolt v. Hornburg um 1349 „Reimar [d. h. von Zweter] dîn sin der beste was, her Walther dônet baz"[1]). Um so bedauerlicher ist, daß bis vor wenigen Jahren nichts Sicheres von Waltherscher Musik bekannt war; auch jetzt sind wir erst auf geringe Fragmente angewiesen. Weitere Funde sind immerhin zu erwarten, denn v. d. Hagen[2]) sah 1823 bei Docen in München Bruchstücke einer Pergamenthandschrift von Walthers Liedern „mit Sangweisen", die nach dem Charakter der Noten den Frankfurter Bruchstücken Neitharts ähnelten, also dem 14. Jahrhundert angehörten — vielleicht kommt die seither verschollene Handschrift doch noch an den Tag[3]). 1904 rekonstruierte R. Kralik[4]) nach der Meistersingerhandschrift von

[1]) MSH IV. 882 a.

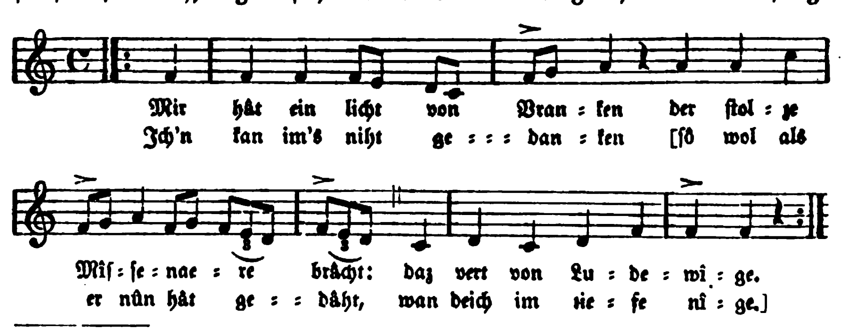
[2]) MSH IV. 188 b Anm. und 901 b.

[3]) Das Volkslied vom Edlen Moringer, jene schöne Nostoserzählung des 16. Jahrhunderts, bewahrt nicht nur zwei echte Strophen Walthers, sondern auch einen dem betr. Waltherschen Tone recht ähnlichen Strophenbau, könnte also recht wohl auch die Walthersche Melodie bis ins Reformationszeitalter vererbt haben — aber gerade diese ist nicht mehr bekannt.

[4]) In J. Mantuani, Musik in Wien I. 299 f.

Colmar Walthers Wendelweise, 1910 wiederholte R. Wustmann[1]) die Wiederherstellung mit dem gleichen Ergebnis und versuchte sich an Walthers „langem ton“ bei Adam Puschmann, der möglicherweise zu dem wichtigen „reichston“ (ich hôrte ein wazzer diezen; ich saz ûf eine steine; ich sach mit mînen ougen) passen würde, mit dem „kreuzton“ ebendort, der einigermaßen sich zu Walthers Kreuzzugslied von 1228 schickt, und mit dem „feinen“ Ton, der die sechs gewaltigen Strophen auf Kaiser Otto IV. mit Musik versehen würde; die „guldyn weise“ der Colmarer Handschrift endlich soll sich zu dem Liede „Frau Staete“ fügen. Da das Reimgebäude der Wendelweise gleich zu fünfzehn zeitlich sehr verschiedenen Strophen des Vogelweiders paßt, wäre damit schon ein sehr erheblicher Teil seiner Lyrik musikalisch wiedergewonnen. Aber es fragt sich doch einmal sehr, ob gleicher Strophenbau jedesmal gleiche Melodie nach sich zog (was z. B. die dem Leich sich nähernden Sequenzen jüngern Typs nicht immer bestätigen), und noch mehr bleibt zu beweisen, daß die Meistersinger des 15. und 16. Jahrhunderts mit den „echten Tönen“ auch die echten Melodiewendungen bewahrt haben.

Glücklicherweise hat nun Jostes[2]) vor wenigen Jahren aus Münsterschen Fragmenten echte Melodien Walthers vorlegen können, die endlich das Dunkel wenigstens zum kleinen Teil lichten. Ich gebe zunächst die allein erhaltene Stollenmelodie jenes Spruches, den Walther im März 1212 nach dem Frankfurter Reichstag sang; die Noten brechen bei „gedanken“ ab, aber die musikalische Gleichheit beider Bare war ja selbstverständlich, ergibt sich obendrein aus dem gleichen Wiederanfang:



[1]) In Festschrift für R. v. Liliencron.

[2]) Ztschr. für deutsches Altertum Bd. 53, ebendort S. 348 eine brauchbare Notenübertragung von Dr. Kühn, der nur den Charakter einiger Ligaturen verkennt; ebenso darf R. Wustmanns Lesung passieren (Sbd. JMG. XIII), während ebenda (XII, 475 ff.) die gregorianische Lesung von Abt R. Molitor recht befremdend wirkt, und H. Rietschs modale Interpretation im Dreitakt (DTÖ. Bd. 41) falsche Taktperioden ergibt.

Die Finalis f mit dem Ambitus c—c' und der dorischen Zwischenkadenz ergibt nach kirchlicher Theorie die hypolydische Tonart; doch hindert nichts, daß sich die ganze Melodie als F-Dur herausstellen könnte. Ein zweites Spruchfragment lautet:



Auffallend ist hier der ungewöhnlich große Stimmumfang; vielleicht war Walther selbst im Besitz solches hohen Tenors, was recht wohl zu unserer Vorstellung von der Persönlichkeit des leidenschaftlich Eifernden und zart Liebenden passen würde. Das Fragment ist übrigens ein Musterbeispiel für die kunstreiche Art, wie zur mittelhochdeutschen Blütezeit in dem Canevasrahmen der unterstellten Vierhebigkeit (man beachte die eckigen Klammern für die rhythmischen Zeilengrenzen und die Haupt- und Nebenakzente auf den Pausen) die frei beginnenden und ausgehenden Verszeilen untergebracht wurden [1]).

Endlich setzen uns die Münsterschen Fragmente in den lang ersehnten Besitz eines ganzen Waltherschen Gesanges, und zwar des berühmten Palästinaliedes aus des Meisters Spätzeit:



[1]) Vgl. meine systematische Ableitung von Polymetrie und Isometrie „Zur Rhythmik der altdeutschen Volksweisen" (Ztschr. der deutschen Mus.-Gesch. I (1919) S. 225—252).



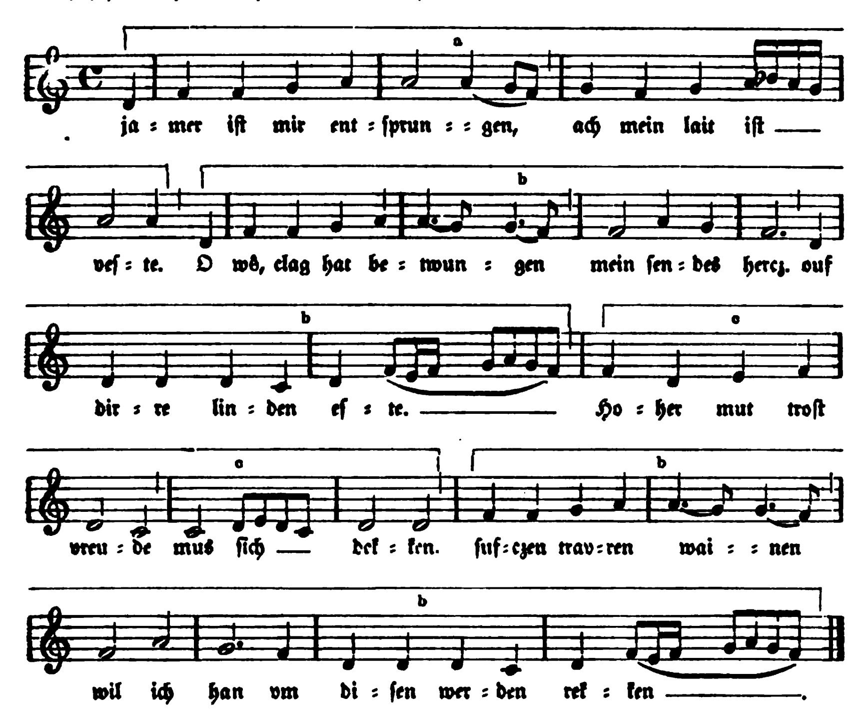
Dieser echt dorischen Weise mit den Zeilenkadenzen ‖: dorisch hypolydisch dorisch :‖ hypodorisch hypolydisch dorisch ‖ wird man in der Tat große Schönheit und hohes Ethos nachrühmen dürfen. Der Ausdruck ist voll gesammelter Andacht, voll jener ängstlichen Rührung, die den Edlen bei Betreten eines Heiligtums den Atem anhalten und das Pochen des eigenen Herzens spüren läßt.

Auch formell darf die Melodie als Musterbeispiel ihrer Gattung gelten, für die später zumal die Lieder der Jenaer Liederhandschrift zahlreiche Belege bringen: auf die Reprise folgt ein neues Melodiestück, das Anklänge an die Stollenmelodie mit Vorliebe auf der Oberquinte verwertet, um gegen Schluß zyklisch in die Stollenmelodie selbst zurückzuleiten — ein Grundriß, der nachmals in der Dacapoarie, ja in der älteren Sonate mit nur einem Thema, in größerem Format ziemlich genau wiederkehren sollte.

Über das musikalische Schaffen Wolframs von Eschenbach unterrichtet uns einigermaßen direkt eine Wiener Handschrift durch ein kleines Titurelfragment (MSH IV, 774), weniger gewiß durch „Wolframs goldnen Ton" in der Colmarer Handschrift, dessen Text jedoch die Manessische Handschrift dem Schweizer Minnesänger Gast (gewiß aus sicherer Ortstradition) zuschreibt, und durch die „Töne" späterer Meistersingerhandschriften[1]). Der „schwarze ton Wolframs" der Jenaer Handschrift findet sich in den Wartburgkrieg eingeflochten, es fragt sich also,

[1]) Wolframs Hönnweiß nach einer Berliner Handschrift bei MSH IV, 921, in Adam Puschmanns Singebuch sogar sieben Singweisen „Wolf Rones eines Ritters" unter denen mehrere als ungewöhnlich prägnant auf alte Herkunft weisen.

wieweit es sich um ein Wolframsches Original handelt — für die Echtheit spricht immerhin, daß es als einzige Melodie außer Ofterdingens Eröffnungslied in diesem Zusammenhang der Aufzeichnung für wert geachtet worden ist. Die Strophe des Titurel dagegen ist mit einiger Wahrscheinlichkeit echt und lautet[1]):



Die Bindungen auf „este" und „recken" könnten aber auch instrumentale Zwischenspiele von eigener Hebigkeit darstellen.

Verhältnismäßig reich erhalten sind Sangweisen von Walthers jüngerem Zeitgenossen, dem Ministerialen Neithart v. Reuenthal. Aus Bayern stammend, wird er zuerst 1216 von seinem Landsmann Wolfram v. Eschenbach im Willehalm erwähnt, begab sich nach Wien, nahm 1217—1219 an Herzog Leopolds Kreuzzug teil, lebte darauf in Bayern, wurde aber 1230 von Friedrich d. Streitbaren mit einem Hause im österreichischen Niederlengbach beschenkt, dessen hohe Zinslast ihm freilich kaum den Unterhalt seiner Familie ermöglichte. Bis zum Jahre 1245

[1]) Vgl. auch Bernoulli, Choralnotation S. 50 zu Fétis, hist. univ. V (1876) S. 75—76

ist er als lebend nachweisbar[1]). Neithart ist der Schöpfer einer neuen Gattung des höfischen Liedes, die sich allerdings von dem Waltherschen Kunstideal in deutlichem Abstieg entfernt: der Standesironisierung durch humoristische Bauernszenen à la Breughel und Ostade. Gewöhnlich beginnt er mit einer feinen Minneklage oder einer ernsten Naturschilderung, um rasch sich als erfolgreichen Don Giovanni inmitten verliebter Dorfschönen und eifersüchtiger Bauernlümmel zu schildern, dessen Erfolge zu wüsten Prügeleien Anlaß geben. Eine Reihe von Liedern genau in Neitharts Manier, die nun aber die Bauern als Sieger und den Ritter als den schmählich Unterlegenen zeigen oder allzu unhöfisch sich in der Ausmalung des Rüpelhaften gefallen, verraten sich hierdurch als äußerst geschickte Nachahmungen von gegnerischer Seite. Die Melodien dieser Pseudoneitharte sind übrigens so täuschend denen der echten Stücke verwandt, daß die Vermutung sich aufdrängt, die apokryphen Gedichte seien auf Originalweisen des Reuenthalers gesungen worden. Auch einzelne Melodienamen, die zu den vorhandenen Texten keine Beziehungen aufweisen, legen den Verdacht der Parodierung nahe, weshalb hier die textlich echten und zweifelhaften Lieder unterschiedslos miteinander betrachtet werden sollen.

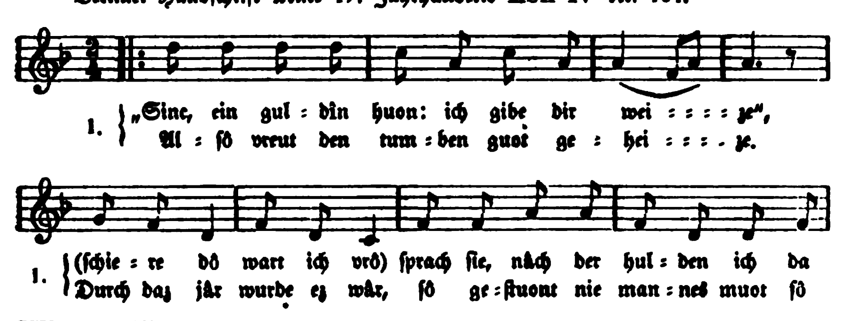
Diese Melodienamen, die an die alten Notkerschen Sequenzbezeichnungen erinnern (enhalp mêres gesungen = duo tres?) beziehen sich entweder auf ein besonders auffälliges Wort im Texte (Der Hungerkasten, der Hanfschwing, der Schlitten, die Blase, das Glücksrad, der Dornstein, das Kränzlein) oder spielen auf Form und Ausführungsart an (ein Wechsel = d. h. Dialog; der Covenanz; ûf der marsch gesungen; zuo laufens gesungen; ze hôre gesungen; aber ein reie). Für die Lesarten der Weisen stehen fünf Fundgruben zur Verfügung: die Frankfurter Fragmente des 14. Jahrhunderts[2]); die Sterzinger Liederhandschrift[3]) und die Colmarer für je einen Ton; reichlicher die Handschrift Wien Hofbibl. Cod. suppl. 3344[4]) (ums Jahr 1457 teilweise von Georg Schratt, Pfarrer an S. Peter zu Wien geschrieben) und als Hauptquelle mit 45 Melodien die ehemals v. d. Hagensche Papierhandschrift Berlin Ms. germ. fol. 799 aus der Mitte des 15. Jahrhunderts[5]) — gerade diese leider ohne Schlüssel (man nimmt Tenorschlüssel durch Vergleich

[1]) Bartsch-Golther [4] LII ff.
[2]) Facs. bei MSH IV.
[3]) Anhang zu H. Rietsch, Die deutsche Liedweise.
[4]) Mantuani, Die Musik in Wien I, 118 ff.
[5]) Facs. bei MSH IV.

mit den übrigen Handschriften an) und ohne Textunterlage. Da aber die Rhythmik bei diesen unmensurierten Choralnotierungen sich erst aus dem zugehörigen Textmetrum ergibt, ist die Lesung mancher Neithartschen Weisen nicht ohne recht erhebliche Konjekturen möglich, zumal da sämtliche Ligaturen in Einzelrhomben aufgelöst erscheinen, auch gelegentliche Auslassungen und falsche Wiederholungen zu vermuten, aber schwer sicher nachzuweisen sind; was man sich z. B. bei den Übertragungen H. Riemanns[1]) aus der Berliner Handschrift immer gegenwärtig halten muß. Die Frankfurter Fragmente können trotz ihres höheren Alters auch nicht als besonders sichere Unterlagen gelten, wenn man z. B. die sehr erheblichen melodischen Abweichungen bei doch als gleichlautend beabsichtigten, ausgeschriebenen Stollenparallelen beobachtet; etwa ein Vergleich des „gulden huon" in der Frankfurter und Berliner Notierung verstärkt den Eindruck der Unzuverlässigkeit.

Nichtsdestoweniger ergeben die Neithartschen Vorlagen, wenn man sie rhythmisch unter dem Gesetz der Vierhebigkeit liest, einen ganz entzückenden Schatz frischer, prägnanter Tanzlieder volkstümlichen Gepräges. Der Komponist entfernt sich so weit als ihm möglich von aller Gregorianik — wenngleich er natürlich um kirchentonartliche Äußerlichkeiten nicht immer ganz herumkommt — und greift mit glücklicher Hand tief in den Born einheimisch deutscher Melodik, läßt dem „Ton" im übrigen alle Pflege höfischer Reim- und Baukunst zugute kommen. Man betrachte etwa folgende dorische Weise (D-Moll ohne siebente Stufe):

Berliner Handschrift Mitte 15. Jahrhunderts MSH IV Nr. 104.



[1]) Fritzschs Mus. Wochenbl. 1896; ders. „Zehn Mailieder und Winterklagen unter Zugrundelegung der Originalmelodien" (Ed. Steingräber 1897) f. gem. Chor. (Die Männerchorausgabe ist abzulehnen). Einige davon sogar für Militärmusik (!); mehrere Bearb. im Kaiserliederbuch f. gem. Chor. Ich gebe im folgenden meine eigenen Lesungen.



Für das tonale Helldunkel, in dem viele Neithartsche Weisen (wohl teils durch das noch junge Tonalitätsgefühl der Volksmusik, teils durch den verwirrenden Widerstreit zwischen kirchlichem und Durmoll-System) schweben, zeuge nachstehendes Lied, in dem E-Phrygisch, C-Dur und C-mixolydische Elemente sich um den Vorrang zu streiten scheinen:





Prägnantes F-Dur sogar mit starker Hinneigung zur Dominante durch Halbschluß am Stollenende zeigt „der slitten" (MSH Nr. 106 nach der Berliner Handschrift), an dem noch das hübsche Motivspiel mit seiner rhythmischen Vergrößerung zu Beginn des Abgesangs bemerkenswert ist — dies munter hüpfende Allegretto mit seinem buffohaften Parlando darf als echtester Neithart angesprochen werden:



Eppes Glatze bringt den Dichter zu melancholischem Spott über den eigenen Haarschwund, an dem die Reuenthaler Familiensorgen schuld seien. Von einem seiner letzten Lieder sagt Neithart: Die Weise sei so kunstlos an Wort und Reim, daß man sich's nicht zu singen getraue „ze terze noch ze prime". Haupts und Bartschs Erklärung, daß Terz und Prim die dritte und erste Stunde des Tages bedeuteten, setzt Burdach mit Recht entgegen, daß man Neitharts Lieder nicht so früh, sondern um drei Uhr nachmittags (zur nône) sang, es sich vielmehr um die musikalischen Intervalle handeln müsse. Der Begleitung durch die Fiedel in der Unter- oder Oberterz mit gelegentlichem Einklang kommen diese Weisen in der Tat ganz erstaunlich ent-

gegen, wie praktische Versuche lehren, und das „organiren" im cantus gemellus lag ja damals sogar bei den kirchlichen Theoretikern gewissermaßen in der Luft[1]); nicht nur Gottfried von Straßburg erwähnt es, sondern auch der Ysengrien[2]), und die Königsaaler Chronik (aus Böhmen, 13. Jahrhundert) erzählt, die Laien sängen überall auf Märkten und Tanzböden zweistimmig in kleinen Sexten[3]).

Schließlich sei auch noch ein „falscher" Neithart hergesetzt, um zu zeigen, daß er an Treffsicherheit der Erfindung und Reiz der Ausführung den „echten" Kindern seiner Muse keineswegs nachsteht.


„Die Blase" (MSH. Nr. 101).



Von dem liebenswerten, melodienfrohen Österreicher, den das Volk noch zu Hans Sachsens Zeit als Helden eines schwankhaften Frühlingsspiels kannte, wenden wir uns nach Mitteldeutschland, wo uns die

---

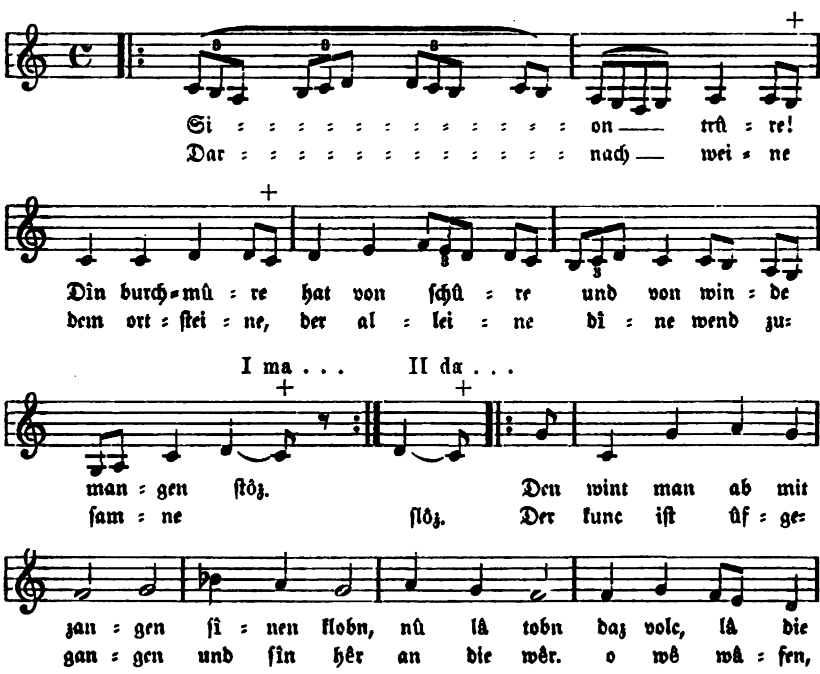
[1]) Vgl. oben S. 26. Auf einen sehr frappanten Terzengesang vom Ende des 13. Jahrhunderts aus Norwegen wies ich 1913 (Sbde. IMG. XV 281 Anm.) hin.

[2]) Bellermann, Über die Entw. d. mehrstimmigen Musik (1867).

[3]) Nejedlý in Sbd. IMG. VII, 47.

Jenaer Liederhandschrift [1]) als reichste Quelle für die minnesängerlichen Spruchmelodien und Lieder des 13. Jahrhunderts begegnet [2]).

Die große Masse der Melodien dürfte auch vom damaligen Standpunkt aus nicht gerade musikalische Gipfelleistungen darstellen. Den meist spröde didaktischen Texten wohnte schwerlich viel Anregungskraft für den Tonsetzer inne. Sobald aber ein wesenhaftes Gefühlsmoment in den Vordergrund tritt, rankt sich die musikalische Erfindungsgabe üppiger auf. So gebiert z. B. folgendes Lied Meister Alexanders, eines Fahrenden um 1240, das die traurige Lage des Kreuzheeres vor der rettenden Ankunft des nachmaligen deutschen Königs Richard v. Cornwallis in Jerusalem behandelt [3]), echte Stimmungslyrik; zumal durch den Anfang geht es wie Schluchzen und Weinen:



[1]) Photogr. Faksimileausgabe 1896. Urtext und Übertragung v. Holz, Saran u. Bernoulli 1901. MSH. IV 775 ff.; Liliencron u. Stade veröffentlichten daraus bereits 1850 eine Reihe von Melodien in vierstimmigem Männerchorsatz.

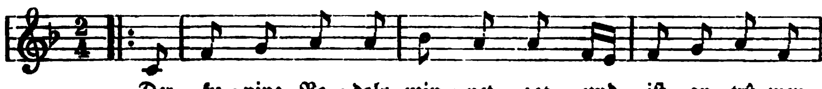
[2]) Leider verbietet mir Raummangel, hier auf die mancherlei textkritischen, rhythmischen und tonartlichen Probleme einzugehen, die sich mir bei den Vorarbeiten zu diesem Buch bei der Jenaer Liederhandschrift ergeben haben. Ich muß in tonartlicher Beziehung auf meine Ausführungen in Sbd. JMG. XV, 277 ff. verweisen.

[3]) MSH. IV 667.



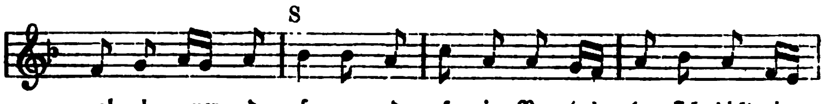
Durch Verdopplung der Abgesangmelodie nimmt hier das religiös inspirierte Minnesängerlied die naheliegende Wendung zur zweichoraligen Sequenz. Die Tonalität des Stückes ist fraglich, Bernoulli sagt „hypojonisch?“ Aus mancherlei textkritischen Gründen wird man vielleicht von der ausgeprägten Dorik des zweiten Choralschlusses her die angekreuzten Noten für flüssige Ziertöne ansehen und den ersten Choral (= Stollen) für hypodorisch, den zweiten (= Abgesang) als authentischen Protus ansprechen dürfen.

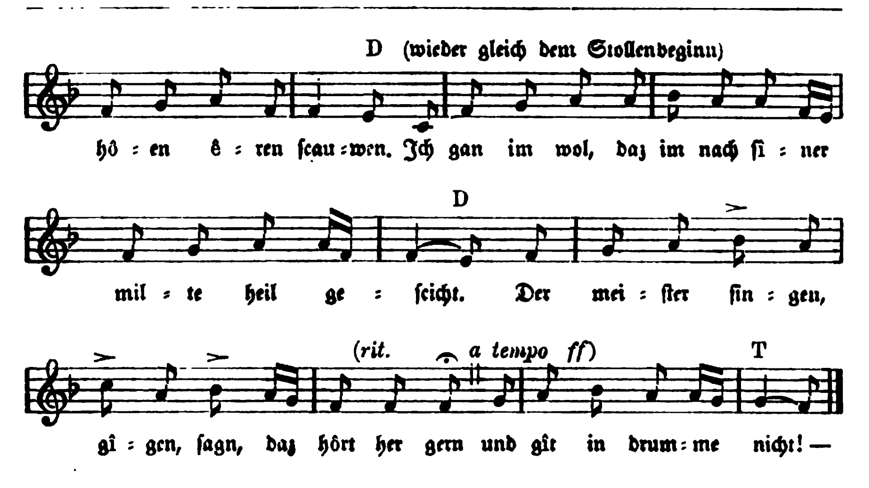
Als ausgezeichnetes Beispiel der im Volkston gehaltenen Fahrendenpoesie darf eine Tenzone (d. h. ein Streitgedicht) des „Unverzagten“ auf den Geiz Rudolfs v. Habsburg gelten, welche die textliche Form des Priamel auch musikalisch vorzüglich nachbildet: die spannungerregende Anaphora (mehrfacher Satzbeginn mit den gleichen Worten), die schließlich in eine überraschende Pointe mündet, findet melodisch ihr genaues Abbild; das Stück zeigt reines F-Dur, ich setze über die Zeilenenden die Funktionszeichen:











Hier ist dem Endeffekt zuliebe sogar die herkömmliche Wiederaufnahme der Stollenmelodie gegen Schluß hin zugunsten der Strettawirkung abgeändert. Der strengere Typ des Dacapos führt bei diesen Liedern zu einer außergewöhnlichen Sparsamkeit des thematischen Materials, wobei man oft im Zweifel sein kann, ob dies baldige Zurücklenken in den Stollen der Erfindungsarmut oder dem besonders puritanisch sich meisternden Kunstsinn der Komponisten entspringt.

Wie es bei einer so jungen Kunst nicht weiter zu verwundern ist, kommt stellenweise eine Primitivität der Melodik vor, die ein wenig an den „Sänger mit den drei Tönen" erinnert; so in folgendem Liede Wizlavs, Fürsten von Rügen (um 1280), dem wir unter den Komponisten der Jenaer Handschrift den Preis an frischquellender Volkstümlichkeit zugestehen dürfen — allerdings entfernt er sich auch dichterisch am meisten von der Gnomik und nähert sich am ehesten dem Ideal des „minniglichen" Singens. Das Lied entschädigt aber durch rythmische Vielfältigkeit; es kommt nämlich, was Saran und Bernoulli entgangen zu sein scheint, im Abgesang zu einer allerliebsten Variation der letzten Stollenzeile, indem dieses vierhebige melodische Motiv durch immer wechselnde Silbenanzahl polymetrisch abgewandelt wird, ein Spiel, das durch eine dreisilbige Kurzzeile überraschend unterbrochen wird:





Die innewohnende Orchestik (Tanzverwendung!) hat hier alle isometrischen Bestrebungen niedergeschlagen.

Ein in aller Kürze geradezu vollendet gelungenes Kunstwerkchen Wizlavs scheint von den mancherlei Bearbeitern dieser Minneweisen deshalb unbemerkt geblieben zu sein, weil vom Text nur die erste Strophe sich erhalten hat. Die dem Wortlaut nach transponiert phrygische Weise ist von einer wehen Anmut, mit so leicht impressionistischem Griffel hingezeichnet, daß man beinahe an die schöne Vereinigung Brahms-Hölty denken möchte — die Fiedelbegleitung als Fauxbourdon in der Untersexte drängt sich schier von selber auf:



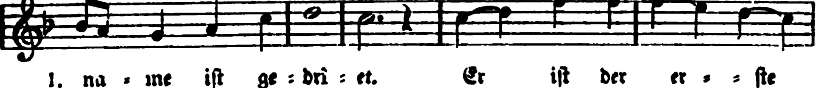


1. grô - zen swê - - re, 3. daz sie mir wol - de na - hen!
2. ei - ner wê - - re.
4. wol unt - pha - - hen.

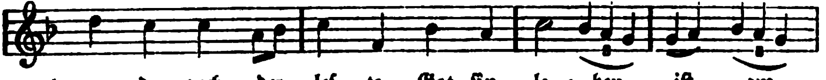
Vermochte solch musikalischer Präraffaelit in der Miniatur vollkommene Wirkungen zu erzielen, so verleitete der Strom einer übermächtigen Empfindung wohl auch zur Erweiterung der Strophenform in Ausmaßen, welche die musikalischen Kräfte überstiegen. So mag des Meißners nachfolgendes Lied unter seinesgleichen vergleichsweise die Stelle von Beethovens „Die Himmel rühmen" oder Schuberts „Allmacht" vollauf an Gefühlsgewalt vertreten haben — daß aber der Abgesang, bevor er melodisch in den langen Stollen zurücklenkt, in dem selbständig zu denkenden Mittelsatz auch nur immer wieder mit wörtlichen, untransponierten Motiven der Stollenweise zu operieren versteht, zeigt deutlich, wie das Wollen oft noch hinter dem Können zurückblieb.



1. Got ist ge - wal - tich, man-nich - fal - tich sint sî - ne werc, sîn
2. Ob im ist kei - ner. Her ist ei - ner, der al - len ere - a-
4. Der al - ler wun - der ob'n und un - der mit sî - ner kraft al-



1. na - me ist ge - drî - et. Er ist der er - - ste
2. tiu - ren lien vûr - lî - et. Her ist all - mech - tich,
4. lei - ne mac be - twin - gen. Der sî ge - mânt und



1. un - de ouch der lez - te. Got sîn le - ben ist am
2. wer vûr - mac daz er vûr - mac? Unz mach - ten sî - ne
4. helf' uns dar, da wir sîn lob mit al - len eng - len



1. en - de. 3. Her mei - stert al - lez, daz da ——— le - bet,
2. hen - de.
4. sin - gen.



Die noch geringe musikalische Gestaltungskraft mußte naturgemäß an jener dichterischen Form oder Unform am ärgsten Schiffbruch leiden, von der auch die Jenaer Liederhandschrift einige Belege bringt, beim Leich. Die Fäden der Entwicklung, die von der Sequenz hierherführen, wurden bereits im Zusammenhang mit jener Kunstgattung verfolgt. Bedeuten „liet" und chanson den Kunstgesang, so sind „leich" und lay etwa mit dem Volkslied gleichbedeutend, und die französischen Trouvères unterscheiden hier wieder lays accordants (gleichstrophige lyrische Volkslieder) und lays descordants, kürzer descorts („Zwiespalt" oder „Unordnung"), für den eigentlichen Leich mit seinem unregelmäßgen Bau der Strophen untereinander [1]), bei dessen jetzt raffiniert lockerer Fügung also wohl neben dem Sequenztyp auch naive Formlosigkeiten des Volksliedes zum Vorbild gedient haben mögen. Selbst wo die gleiche Strophe textlich einmal wiederkehrt, sucht die Melodie durch Variation diesen Ansatz zur Symmetrie noch zu verdunkeln — kurz: im Grundgedanken ein beabsichtigter Widerstreit zwischen Gesetz und Gesetzlosigkeit, welcher hohe Freiheit in der Formbeherrschung und ein gewisses ästhetisches Feinschmeckertum voraussetzt, die beide dieser Zeit, wenigstens in Deutschland, musikalisch noch kaum zu Gebote standen.

Roethe [2]) unterscheidet zweierlei Gattungen des Leichs: den stärker von der Sequenz beeinflußten geistlichen Leich und den mehr zu volkstümlichen Vorbildern neigenden Tanzleich. Die erstere Form zeigt wieder

[1]) F. Wolf, Lais, Sequenzen und Leiche (1840) S. 134.

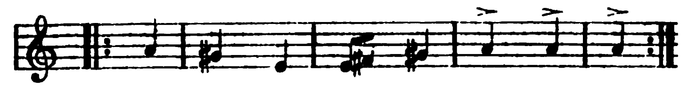
[2]) G. Roethe, Reimar v. Zweter (1887) S. 353—360.

zwei Haupttypen: einmal (wie in der Notkerschen Sequenz duo tres) zwei einander genau entsprechende Hälften mit nur geringen Abweichungen, zwischen die sich manchmal noch ein kurzer rezitativischer Mittelsatz aus einfachen Reimpaaren schiebt; das andre Mal eine einfache Abfolge verschieden gebauter Doppelstrophen wie bei den Zwillingsversikeln der typischen alten Sequenzen. Der Tanzleich ist ebenfalls zweiteilig, zeigt aber in sich die Form der Tanzsuite: zunächst ruhiges Zeitmäß (quasi Pavane), die zweite Hälfte lebhafter (quasi Gagliarde), woran sich noch ein Prestissimo in kürzesten, atemlosen Zeilen schließt (quasi Corrente), bis es endlich, z. B. beim Tannhäuser, lachend heißt „heia hei, nu ist der fidelboge enzwei!“ Musikalische Reste von Tanzleichen sind kaum auf uns gekommen, von geistlichen Leichen enthalten die Handschriften Jena, Colmar und Wien mehrere mit Sangweisen.

Die Anfänge sind musikalisch meist noch am besten geraten, da hier nach Art größerer Stollenmelodien durch abwechslungsreichere Kadenzen eine gewisse Spannweite erstrebt wird; sehr bald aber erlahmen die Leichkomponisten und stückeln recht elendes Füllsel aneinander. Roethe hat aus den Liedern der Jenaer Handschrift gewisse Kriterien für das Verhältnis von Wort und Ton zu gewinnen gesucht (gleiche Tonhöhe für gleichen Reim, einigermaßen entsprechende Melodien für gleichreimende Zeilen usw.) und danach den zweiten Teil des Leichs von Reimar v. Zweter in der Wiener Handschrift für musikalisch verderbt angesehn — diese Erscheinung zeigt sich aber so allgemein bei den zweiten Hälften der Leiche, daß man beinahe annehmen möchte, bei dieser Aufgabe sei eben den Tonsetzern durchweg vorzeitig die Luft ausgegangen. Bei dem melodischen Verlegenheitsfüllwerk scheint vielfach instrumentales Tanzgut zu Hilfe gezogen worden zu sein. So setzt z. B. im Minneleich Meister Alexanders gerade, als die strengere Erfindung zu versiegen droht, das banale Rheinländermotivchen



ein, um gleich sechsmal wiederholt zu werden — man vergleiche den „englischen Tanz- oder Pickelhering“[1]) aus dem Leipziger Tabulaturbuch von 1619.



[1]) Tappert, Sang und Klang aus alter Zeit S. 67.

H. Rietsch weist diese litaneiartig stets wiederholten Kurzzeilen auch im französischen Leich nach[1]). Jene später noch an zwei Stellen gleich je sechsmal auftauchenden Zeilen erfahren nun auch noch eine Steigerung auf die obere Terz, Quinte und Septime, wie sie uns ebenfalls gleichaltrige, spielmännische Instrumentaltänze aus England zeigen[2]) — es handelt sich wohl um gemein-germanische Instrumentalismen. Man betrachte diese vier Choräle (Doppelversikel, Puncti, Strophen) des Leichs (gleiche Thematik auch gegen Ende des Leichs von Herman Damen, Str. 35—60 u. a.), zumal das tanzmäßige Zeilenende:



Musikalisch ist das nicht eben sehr erbaulich. Die Hauptquelle für Leichmusik ist die sogenannte Wiener Frauenlobhandschrift (Hofbibl.

[1]) DTÖ. Bd. 41 S. IX.

[2]) Z. B. der einstimmige Tanz bei Joh. Wolf, Handb. d. Notationskunde I 234.

Nr. 2701, 14. Jahrhunderts) [1]), die neben wenigen Minneliedern mehrere Leiche Frauenlobs, Reimars v. Zweter und des wilden Alexander enthält. Der unmäßigen Länge dieser Gebilde, deren Vortrag einer Gedächtnishilfe bedurfte, verdankt man wohl hauptsächlich die Niederschrift der Noten; wie bei der Sequenz ist die abwechselnde Verteilung auf mindestens zwei Sänger schon durch den großen Tonumfang der Weisen wahrscheinlich — wo die Ablösung eintrat, ist nicht immer mehr deutlich. Mit Vorliebe geschah es wohl an den Nahtstellen, wo (wie in Frauenlobs Leichen) größere Abschnitte durch das eingeschobene gregorianische Evovae (gebildet aus den Vokalen der kleinen Doxologie Seculorum amen) kenntlich gemacht sind. Auch beim Leich begleitete die Fiedel und sorgte vielleicht durch Diminutionen („snelle noten") für reizvolle Abwechslung bei wiederkehrenden Perioden, wie es Ulrich v. Liechtenstein schildert: „Nach diesen lieden sang ich dô | einen leich mit noten hô | und auch mit snellen noten gar. | ir sült gelouben mir für wâr, | daz ich des leiches doene sanc | gar niu. manc fidelaer mir danc | sagt, daz ich die not so hô macht" — wohl weil dann auch die Fiedel mit glänzender Klanglage prunken konnte.

So zeigen die Leichkompositionen allenthalben Ansätze, Keime, Versuche, aber man vergeudete seine Kraft an Formprobleme, für deren Bewältigung die Zeit noch nicht reif war.

Lag das Schwergewicht der Jenaer Handschrift auf der Spruchmelodik des 13. Jahrhunderts, so enthalten die im 15. Jahrhundert geschriebene Colmarer Liederhandschrift (München cgm. 4997) und ihre kleineren Donaueschinger Parallele auch Lied- und Leichtöne von Meistern des 14. Jahrhunderts [2]) wie Heinrich v. Müglin, Mülich v. Prag, Graf Peter v. Arberg, Suchensinn, Peter v. Sassen, Peter v. Richenbach, dem Mönch von Salzburg, Meffrid, Ancker und Lesch, während der Harder,

---

[1]) Neuausg. von H. Rietsch als DTÖ. Bd. 41, wertvoll nur durch die beigegebenen Faksimile, da die Übertragung weder hinsichtlich der Lesung noch der Rhythmisierung befriedigt. Die von J.-B. Beck für die Lesung choral notierter Troubadourweisen mit Glück aus dem Wesen der romanischen Prosodie entwickelte „modale Interpretation", die besonders den 2. Modus der Mensurallehre (◡ —) bevorzugt, ist von Rietsch wenig glücklich auf diese deutschen Gebilde übertragen worden unter Berufung auf spätere Analogien, die (wie etwa bei Wolkenstein) auch nur mensurale Romanismen oder (wie in den Volksliedtenören des 16. Jahrhunderts) agogische Triolierungen darstellen. Vgl. meine Ausführungen in Zeitschrift d. DMG. I 240 über die dabei herausgekommenen falschen Siebentakter.

[2]) Hrsg. v. Paul Runge (1896) in sehr dankenswerter Form durch Absetzung der Weisen gemäß den Terzeilen.

Muskatblüt, Lieb v. Gengen und Zwinger bereits den Meistersingern zu Beginn des 15. Jahrhunderts die Hand reichen.

Leider sind unsere Kenntnisse vom adlichen Minnesang des 14. Jahrhunderts schon textlich, nun gar erst musikalisch, so gering[1]), daß wir die bürgerlichen und spielmännischen Liedweisen dieses Zeitraums als Ersatz heranziehen müssen, selbst wenn sie stark ins Meistersingerliche oder Volksliedmäßige hinüberschlagen. Unter den Dichterkomponisten des 14. Jahrhunderts aus der Colmarer Handschrift[2]) zeichnen sich zwei durch Beibehaltung der guten alten Strophenform aus: Mülich von Prag mit seinem „rey", einem höfisch feinen Herbstlied, und seinem im schönsten F-Dur stehenden „langen ton", die beide im Abgesang auch wieder die Stollenmelodie benutzen — dann der Mönch von Salzburg mit einer Reihe geistlicher Lieder (zarter ton, hoffton, kurzer ton, jarwyse) der aber gesondert an Hand der Mondseer Handschrift behandelt werden soll. In einzelnen Fällen befolgen auch andere Dichter dies Muster, so Müglin in seinem „kurzen Ton" und Peter von Sassen in seinem nur durch einzelsilbige Reimzeilen stark verkünstelten Barant, auf dessen Übersendung ihm der Mönch mit einer sehr geschickten Latinisierung antwortete.

Sehr beliebt wurde es in dieser Zeit, dem Abgesang statt einem zwei Stollenpaare vorauszusetzen[3]), so etwa in des Mönchs „süßem ton", „korwyse" und „langem ton", in welch letzterem sämtliche Teile wie bei den Estampiden sehr bald in die gleiche Melodie zurückmünden. Als besonderes Beispiel für diesen Typ sei die „große Tagwyse" des Grafen Peter v. Arberg gegeben, deren ungewöhnliche Beliebtheit schon aus der großen Anzahl von Notenaufzeichnungen (Colmar, Straßburg, Trier, Wien bzw. Niederlande — allein textl. von Bartsch[4]) gar in neun Quellen nachgewiesen) hervorgeht. Die Limburger Chronik versetzt die Entstehung in das Jahr 1355, W. Bäumker[5]) hält die Melodie für die

[1]) Edw. Schröder in Ztschr. f. d. Altertum Bd. 42 S. 162 mit einem dreistrophigen, aus Sang und Widersang bestehenden Liedertext.

[2]) Das Kaiserliederbuch f. gem. Chor enthält aus der Colmarer Handschrift als Nr. 104 Leschs „Ave Maria".

[3]) Deshalb wird der so geformte „Brennenberger" der Colmarer Handschrift S. 158 kaum, wie Runge vermutete, auf den viel älteren Reimar v. Brennenberg selber zurückgehen.

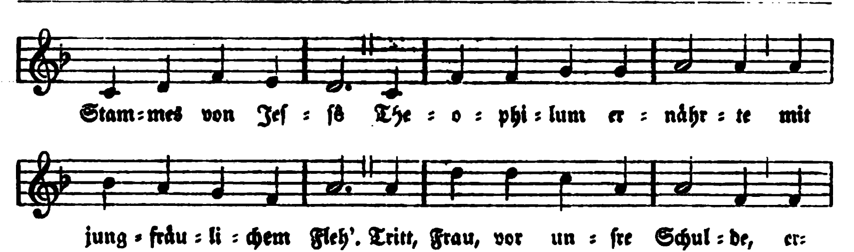
[4]) Pfeiffers Germania 1880.

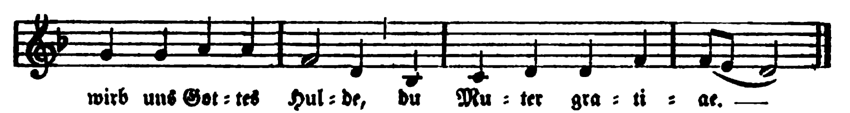
[5]) Das deutsche kath. Kirchenlied I Nr. 200; er will die Weise auch im Lochamer Ldb. Nr. 7 (Mein freud möcht sich wohl mehren; lydisch) nachweisen, man sucht aber vergebens Anklänge. Bäumker war groß in solchen zweifelhaften Aufspürungen, vgl. „Ein veste burg"!

Nachbildung eines dorischen Kyrie bei Muttergottesfesten. „Tagweise“ wird kaum auf die Umdichtung eines höfischen „Tagelieds“ (heimlicher Abschied der Liebenden beim Morgengrauen) hindeuten, sondern einfach aus der Zeile „Laß mir den Tag mit Gnaden überscheinen“ den Sinn eines „Morgenlieds“ entnehmen. Die reichere Melismatik in den beiden Doppelversikeln und die syllabische Deklamation im Abgesang legen die Teilung in solistischen und chorischen Vortrag nahe, dem wir alsbald auch anderweitig begegnen werden — die Verselbständigung des Abgesangs bahnt sich bedeutsam an. Ich versuche aus den einander ziemlich widersprechenden Lesarten die Melodie nach Möglichkeit wiederherzustellen:

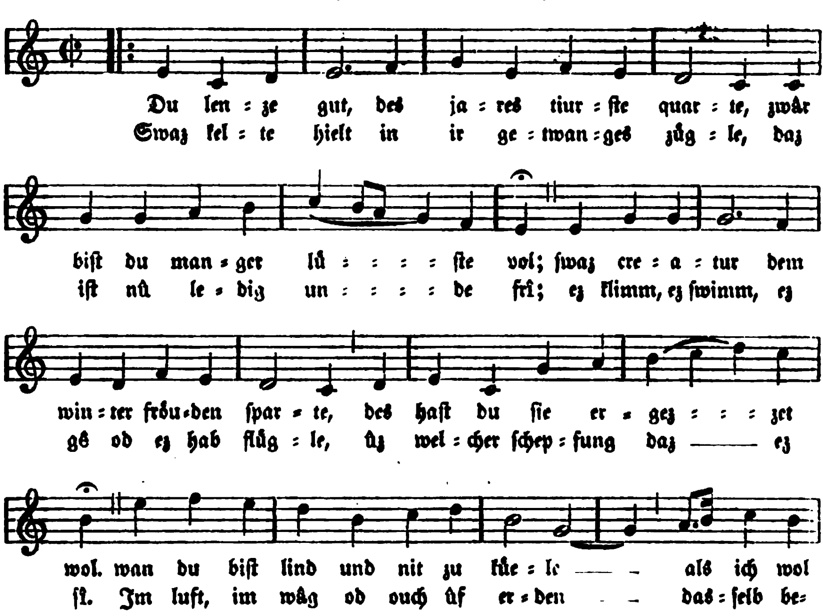


¹) = wohin





Hier verbindet sich erfreulich ritterliche Formkultur mit junger Vollblütigkeit des Volksliedes, wie sie gleichzeitig in dem Frühlingslied des Pfarrers zu Steinkirchen am Queiß, Conrad v. Queinfordt (1382 zu Löwenberg in Schlesien gestorben) eine besonders schöne Blüte gezeitigt hat. Abt Corner hat 1625 in seinem „Großkatholischen Gesangbuch" die noch zu seiner Zeit lebendige Weise nebst der Grabinschrift des alten Schlesiers der Nachwelt aufbewahrt[1]):



[1]) Arnold in Chrysanders Jahrb. II 39, Bäumker I Nr. 281, Mantuani, Wien I 182, Riemann, Festschr. f. Röder S. 13 u. Tafel 2. Text schon im 15. Jahrhundert, so hier nach Hoffmann von Fallersleben, D. Kirchenlied ³ S. 78 ff.



Dem Wortlaut nach phrygisch, im Sinne Dur.

Auffallend ist hier die Kürze des Abgesangs im Verhältnis zur Länge des Stollens — in der Blütezeit des höfischen Minnesangs war es stets umgekehrt gewesen. Überhaupt ist das Experimentieren mit der Form bezeichnend für das 14. Jahrhundert, womit sich gewöhnlich Alterserscheinungen und Übergänge zu Neuem ankündigen. Bald läßt man die beiden Bare des Stollens verschieden ausgehen (so in Leschs goldnem Reihen, Colmarer Handschrift), bald gewinnt der Vordersatz schon in sich die Form „Stollen-Stollen-Abgesang", und der eigentliche Abgesang („Steig") enthält wieder gewissermaßen „Abgesang-Stollen-Stollen" (so in Müglins Traumton). In für den Niedergang bezeichnendem Auswuchs setzen manche Töne sogar drei Stollenchoräle an nebst einem affektiert verkürzten Abgesang (so Müglins „langer ton" und „grüner ton"), während Suchensinns einzige musikalische Strophe nur einen Drillingsversikel ohne Abgesang, des Harders „guldin rey" nur zwei Doppelversikel aufweisen, sich also stark der Sequenz nähern. Die Leiche dieser Zeit bestehen ganz prosenmäßig überhaupt nur aus einer Reihe sehr ausgewachsener Zwillingschoräle, die wie Peter von Reichenbachs zehnteiliger „Hort" bunt wechselnde Tonarten zeigen[1]) oder wie des Mönchs „gulden ABC" die zwölf Sätze durch die Wahl der Tonarten zu größeren Gruppen zusammenschließen (Nr. 1—3 dorisch, 4—5 phrygisch, 6—12 lydisch).

[1]) Nr. 5 ein ungewöhnlich ausgeprägtes Beispiel für C-Dur, dabei wird, weit entfernt von der alten Hexachordmelodik, mit Vorliebe das Leittontetrachord benutzt. Vgl. auch des Kanzlers „langen ton", Konrads v. Würzburg „goldin reyel" und den „verholn don" Frauenlobs.

Die Limburger Chronik berichtet nun von einem ruckweisen Wandel in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts[1]): „Item in disem selben jare vurwandelten sich diotamina unde gedichte in Duschen lidern. Want man bither lider lange gesongen hat mit funf oder ses gesetzen, da machent di meister nu lider di heißend widersenge, mit drên gesetzen. Auch hat ez sich also vurwandelt mit den pifen unde pifenspel unde hat ufgestegen in der museken, unde ni also gut waren bit her, als nu in ist anegangen. Dan wer vor funf oder ses jaren ein gut pifer was geheißen in dem ganzen lande, der endauc itzunt nit eine flige."

Das entsprechende Zeugnis des Frankfurter Dominikaners Peter Herp[2]) paraphrasiert auch nur die Limburger Chronik: „Die Musik ist bereichert worden, denn neue Sänger standen auf, und die Komponisten und Figuristen [Tonerfinder und -bearbeiter?] begannen andere Maße anzuwenden."

Die Anzahl der Strophen eines Liedes wurde in alter Zeit stärker beachtet als heute: die Gesellschaftslieder des 16. Jahrhunderts zeigen mit auffallender Regelmäßigkeit drei Strophen[3]), und die Meistersinger unterschieden sehr sorgsam gedrittete, gefünfte, gesiebte usw. Lieder, jedenfalls bevorzugten sie stets eine ungerade Anzahl von Gesätzen. Wenn hier sechs Gesätze deren dreien Platz machten, so war das freilich vorerst nur eine scheinbare Verkürzung, denn man sang zunächst sechs gleichgebaute Strophen nach gewissen Sequenz- und Leichvorbildern einfach auf zwei wechselnde Melodien. Bezeichnend für die Übergangszeit ist, daß Peters v. Richenbach sechsstrophige Tageweise, die nach den Melodien a‿b a‿b a‿b vorgetragen werden sollte, also aus drei Gesätzen mit Widersang besteht, von denen je zwei benachbarte durch den Schlußreim verkoppelt sind, in einer Handschrift irrtümlich nach alter Manier einfach sechsmal auf die Weise der Vorderstrophe gesungen wird[4]). Wir werden dem Widersang bald in Form der Wechselstrophe, bald als selbständig gewordenem Abgesang, besonders bei Hugo v. Montfort und Oswald v. Wolkenstein begegnen.

[1]) Mon. germ. hist. Dtsche. Chroniken IV, 1 (A. Wyß) S. 47.

[2]) Gerbert, De cantu II 124 u. 273. Das hat aber nichts mit dem Aufkommen von Dur zu tun, wie manche Autoren meinen.

[3]) Max Meier, Das Liederbuch Ludwig Iselins (Diss. Basel 1913) S. 28. Manchmal wurden auch Strophen von ganz anderm Metrum, also auch abweichender Melodie, nach textlichen Beziehungen eingeschoben (ebenda S. 40 f.).

[4]) Noch im Kriege 1914—1918 sangen unsere Soldaten den famosen „Hamburger Grobschmidt" auf zwei je nach den redenden Personen wechselnde Strophenmelodien.

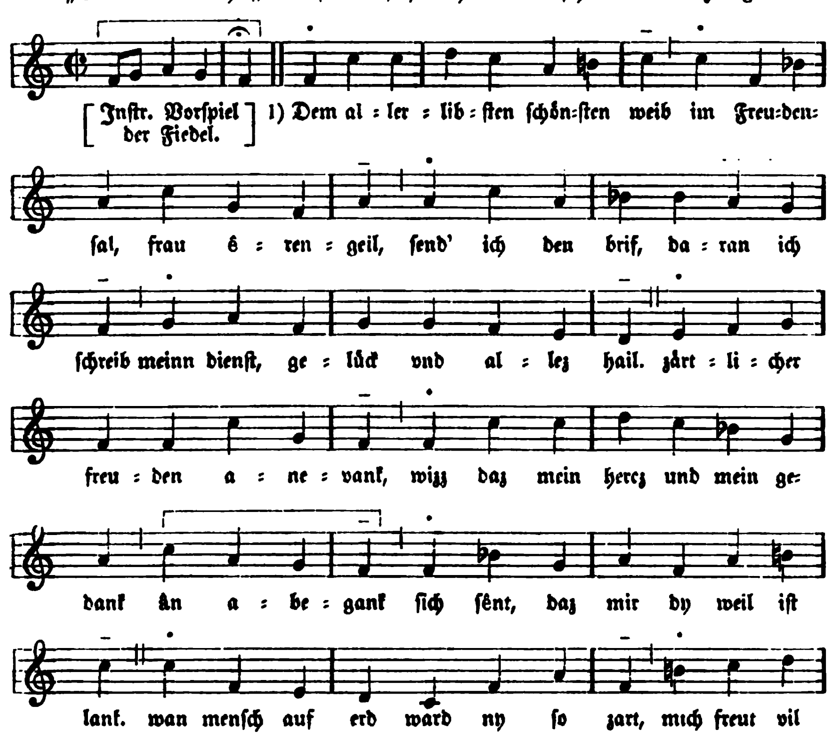
Vorerst aber gilt es, dem schon wiederholt als geistlicher Sänger gewürdigten Mönch von Salzburg auch als einem der letzten Minnesinger gerecht zu werden. Hierzu verhilft am besten die einst dem Kloster Mondsee gehörige, 1472 im Besitz eines Peter Spörl befindliche (deshalb oft Spörlliederbuch genannte) Handschrift Nr. 2856 der Wiener Hofbibliothek[1]). Der größte Teil der enthaltenen Lieder und Weisen stammt sichtlich vom gleichen Urheber, von dem eine Parallelhandschrift (München cgm 715, ehemals Tegernsee) erzählt: „so ein wolgelerter herr, her Herman, ein münich benedictiner orden[s] czw Salczburgk, zw den selben czeiten mit sampt einem laypriester herrn Martein gemacht haben vnd zw dewtsch bracht durch begrüessen vnd an begeren des hochwirdigen ffürsten vnd heren, herrn Pylgreim, erczbyschof, legat ze Rom, ze Salczpurk erczbyschof, ... darumb jn der bemelt herr ze den selben czeiten ein ritter pfruent geben hat." Der „Mönch" selbst, wie er schlechthin in den meisten Handschriften genannt wird, ist bisher nicht urkundlich nachgewiesen, doch läßt sich etwa folgendes Bild aus seinen Gedichten und andern Quellen gewinnen: Erzbischof Pilgrim († 1396) war ein kunstsinniger und prachtliebender Herr, der in der Nähe seiner Residenz ein Lusthaus „der Freudensaal" hatte erbauen lassen, um dort, müde von den ewigen Streitigkeiten mit König Wenzel und den bayerischen Herzögen, einen schöngeistigen Musenhof um sich zu versammeln; diesem gehörten fünfzehn Hofleute und einige Damen an, darunter unser Benediktiner Herman (vielleicht Prior des Klosters zu St. Peter) als Poet und der einmal akrostichisch von ihm angedichtete Pfarrer Reicher von Rastatt als Hofmeister. Der Leutpriester Martin zeichnete vielleicht überwiegend für den musikalischen Schmuck der Gedichte verantwortlich, in denen der Mönch, renaissancemäßig unbekümmert um seinen geistlichen Stand, dem warmen Empfinden eines sehnsüchtigen Herzens halb minnesingerlich, halb volksliedmäßig beredten Ausdruck verleiht — einige verkünstelt meistersingerliche Ödstrecken sollen dabei nicht verschwiegen werden. Auch musikalisch ist das Bild seines Schaffens recht buntscheckig: Gregorianik, an den Jodler grenzende Bauernmelodik, Instrumentalismen, etwas entartete Minnesingermanieren begegnen sich mit sechs mehrstimmigen Versuchen; hier sollen erst nur die rund fünfzig monodischen Stücke in Betracht gezogen werden.

Die Frage „mensural oder choral" ist auch bei den Notierungen

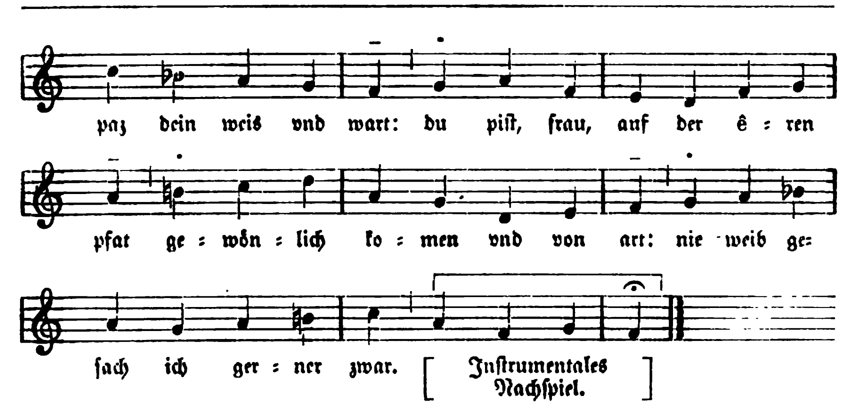
[1]) Hrsg. von F. Arnold Mayer u. Heinrich Rietsch, Berlin 1896 (Bd. III u. IV der Acta germanica).

der Mondseer Liederhandschrift nicht immer leicht zu lösen. Weder scheint Rietschs Mensurlesung noch Runges Plikentheorie völlig zuzutreffen, ich möchte im wesentlichen chorale Hebigkeitsrhythmisierung mit andeutender agogischer Nuancierung annehmen, der durch übergesetzte Vortragszeichen (— und ·) zu genügen versucht werde. Drei Lieder, denen man autobiographische Bedeutung wird zusprechen dürfen, sollen uns rasch mit der künstlerischen Persönlichkeit des Mönchs vertraut machen[1]. Zuerst ein strophischer Liebesbrief, den der Dichter 1392 zur Faschingszeit aus Prag an die schönste Frau nach Salzburg sandte — freilich wohl nur als Beauftragter seines Herrn, der in der Moldaustadt mit König Wenzel verhandelte. Wie in den Gesellschaftsliedern des 16. Jahrhunderts heißt auch diese Melodie schon ein „tenor"; es sollte nämlich zu ihr improvisatorisch „übersungen", d. h. eine Oberstimme diskantiert werden.

„Ein tenor und heisst der freudensal, nach einem lusthaus bei Salzburg."



[1] Das Kaiserliederbuch für gemischten Chor enthält vom Mönch: „Ich han in einem Garten gesehn".



Man wird der Weise nicht weite Bogenspannung und gute Disposition absprechen dürfen — einzig die das Gleichmaß störende Kurzzeile (————) verrät die meistersingerliche Sucht nach neuen Tönen um jeden Preis. Wundersame Wehmut spricht aus folgendem Scheidelied, das man den besten Weisen des Lochamer Liederbuchs an die Seite stellen darf — manche von letzteren werden überhaupt nicht weit vom Mönch gewachsen sein. Der dreiteilige Takt ergibt sich hier wesentlich natürlicher als der an den klingenden Zeilenschlüssen etwas atemlose Viervierteltakt. (Tonart hypolydisch oder ins F-System transponiertes Hypojonisch oder F-Dur mit viel Dominante.)





Formell haben wir hier wieder den uns schon vom Harder her bekannten zweifachen Stollen ohne Abgesang, der in der Folgezeit (z. B. bei Wolkenstein) eine bedeutende Rolle spielen sollte — diese Strophe ist vielleicht am besten so entstanden zu denken, daß das bekannte doppelstollige Gesätz seinen Abgesang als selbständige Repetitio abgestoßen hat; der ad libitum-Charakter des Widersangs begegnet mehrfach in den Handschriften durch Weglassung der Gegenstrophe oder des Refrains seitens einzelner Quellen.

Ein drittes Lied, ebenfalls mit Vorteil sich dem Volkston nähernd, greift das alte Kürenbergmotiv des ungetreuen Geliebten als entflogenen Falken wieder auf. Wäre nicht der zweite Teil um des Kehrreims willen wiederholt, könnte man wegen der Einmündung in die Stollenmelodie an die alte Form Stollen-Stollen-Abgesang glauben (Zeilenschema ‖: a b :‖‖: c d a b :‖).



Man bemerke in der Mitte des zweiten Teiles die energische Wendung zur Terz der Dominante. Schöne volkstümliche Weisen dieser Art finden sich noch mehr in der Mondseer Handschrift und künden vielversprechend die nahende Blüte des altdeutschen, weltlichen Volksliedes an.

Der Minneregel des Eberhard Cersne aus Minden (1404) finden sich mehrere minnesingerliche Lieder vom Ende des 14. Jahrhunderts in Buchstabennotation angehängt, die an dieser Stelle kurz erwähnt seien, da auch sie mit Instrumentalphrasen untermischt sind. Da die Tabulatur durch Verdopplung und Verdreifachung der Zeichen genau die Längenverhältnisse hervorhebt, bedeuten diese Niederschriften eine glänzende Rechtfertigung der choralen Hebigkeitslesungen[1].

Ein ob übermäßiger Kolorierung vom Standpunkt des besten Minnesangs aus bereits als etwas degeneriert zu wertendes, ebenfalls instrumental vielfach durchschossenes Frühlingslied des 14. Jahrhunderts aus einer früheren Magdeburger, jetzt Berliner Handschrift[2] findet man ebenfalls bei Joh. Wolf[3]) nach dem Hebigkeitsprinzip übertragen — doch wird man den Fiorituren hier notgedrungen eigene Hebungen zugestehen müssen.

Als einer der letzten Minnesinger tritt Hugo v. Montfort hervor, ein politisch bedeutsamer Sproß des mächtigen Grafengeschlechts derer v. Montfort und Werdenberg, mit den Rappoltsteinern und den Markgrafen von Cilly verwandt, 1357 geboren, 1423 verstorben und zu Bruck an der Mur beigesetzt[4]. Zu Bregenz hielt er Haus, und hier sind auch um die Jahrhundertwende jene dreizehn Lieder entstanden, die uns der Heidelberger cod. Pal. germ. 329 unter seinem Namen aufbewahrt hat — zehn davon mit den Gesangsweisen[5]. Nun zeigt sich einmal der ungewöhnliche Fall, daß als Komponist ausdrücklich ein anderer als der hochgeborene Minnesinger genannt wird; mochte in manchen andern Fällen ein Fahrender oder Hauspfaffe oder Singerlein als wahrer Tonsetzer bescheiden im Dunkel bleiben, dessen Weise dann unter dem berühmteren Dichternamen eines nobile dilettante in die

[1]) Hrsg. v. F. X. Wöber und A. W. Ambros (Wien 1861). Eine neue Übertragung bei Joh. Wolf (Hdb. d. Notationskunde I 49 ff.) nach Wiener Hofbibl. Handschrift Nr. 3013.

[2]) MSH IV 771.

[3]) Handbuch der Notationskunde I 176.

[4]) J. E. Wackernell, Hugo v. Montfort 1881.

[5]) Die Lieder des Hugo v. Montfort mit den Melodien des Burk Mangolt, hrsg. von Paul Runge, Leipzig 1906.

Welt hinausgegangen ist — hier gibt der Textdichter der Wahrheit die Ehre: „Die weysen zu den lieden | der han ich nicht gemachen | ich wil euch nicht betriegen | es hat ain ander getan | .... | Bürk Mangolt vnser getrewer knecht. | Zu pregentz ist er gesessen | vnd dient uns gar schon | vil weys hat er gemessen | mit lobleichem don | Er nahet auch dem alter | vil mutz ist jm zergangen | des söllen wir got lan walten | der behuet vns vor hell banden." Man darf sich Burk Mangolt danach etwa als einen alten Hofmusikus des Grafen vorstellen, wie der Stand der Fahrenden eben damals vielfach feste Anstellung bei großen Herren suchte und fand.

Einen vollgültigen Beweis, daß es sich bei den untermischten geschwänzten Noten wieder nur um andeutende Scheinmensur handelt, geben die bald in Semibreven, bald in Minimen geschriebenen Parallelstellen in Montforts Nr. 10. Gegenüber der kümmerlichen Erfindung der andern Stücke (besonders armselig z. B. Nr. 11 „weka wekh die zarten lieben") ist dieses Lied von ausgesprochenem melodischem Reiz, der durch den allerliebsten Text noch wesentlich gehoben wird. Die alte Zornrede Walthers und Neitharts wider Frau Welt wird hier in guter Ausnutzung der Widersangidee zu einem „Wechsel" zwischen dem Ritter und der Frau Welt gestaltet. Die strafende Redeweise des Asketen und die neckisch wiegenden Antworten der Schönen legen es schier gebieterisch nahe, dem geraden Takt den Tripelrhythmus eines Abtanzes (Proporz) gegenüberzustellen.

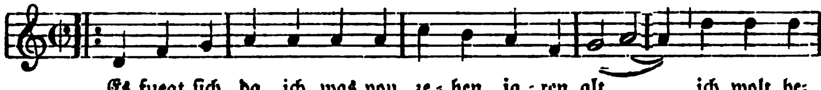


1) Original: g, f.



Durch alle liebreizende Schmeichelei läßt sich in den weiteren Strophen der Ritter in seiner weltentsagenden Stimmung nicht beirren. Er fragt der Holden mit strengem Blick die zehn Gebote ab, mit schmollendem Lächeln gibt sie Bescheid: „O bitte, jawohl — nicht Töten noch Stehlen, Vater und Mutter ehren —“, schließlich verspricht sie kokett, sich zu bessern und nach der Franziskanerregel Einsiedlerin zu werden. Aber — fügt sie pfiffig hinzu — bei den Mönchen sei das keusche Leben auch nicht zu lernen. Es ist ein gefälliger Zufall, daß das Gedicht gerade hier so modern anmutend abbricht; im Sinne des Dichters wäre es vielleicht doch noch moralisierend ausgegangen. Jedenfalls ein spring=lebendiges kleines Kunstwerk, dessen Wirkung sich noch heute im Konzertsaal vielfach hat erproben lassen.

Besondere Aufmerksamkeit darf Hugos Altersgenosse Oswald v. Wolkenstein beanspruchen, von dem die um 1425 geschriebene Wiener Pergamenthandschrift Nr. 2777 und ein gleichaltriger Cod. pergamenus der Un.=Bibl. Insbruck 82 einstimmige und 40 mehrstimmige Kompositionen, also einen verhältnismäßig reichen Schaffensbesitz, aufbewahrt haben[1]). Etwa 1377 auf Burg Wolkenstein im inneren Grödener Tal geboren, führte er seit frühster Jugend ein wildes Abenteurerdasein, dessen schwere Anfänge er selber in folgendem Lied geschildert hat:



[1]) DTÖ. IX, 1 (Wien 1902), hrsg. v. Joseph Schatz (Text) u. Oswald Koller (Musik).



Nachdem dies Simpliziusschicksal ihn nach Byzanz, Persien, Afrika, Rußland, Flandern und Spanien getrieben, ein Auge gekostet und zehn Sprachen gelehrt hatte, zog er mit König Rupprecht von der Pfalz 1401 nach Norditalien, dann ließ er sich als Burgherr in Tirol nieder. Auch hier fand er nicht Ruhe: Diebstahl und Gewalttat von mancherlei Art hängen an seinem Namen. Ein jahrzehntelanges Liebesverhältnis zu einer benachbarten Burgherrin, in welchem Habsucht und Sinnlichkeit um den Preis stritten, gab ihm zahlreiche Liebeslieder ein, deren rohe Handgreiflichkeit und dabei verkünstelte Form gegenüber der edlen Anmut des eigentlichen Minnesanges arge Verwilderung bedeuten. Wir befinden uns eben schon in jener Zeit, wo der treffliche Maler Lukas Moser bei der Rückkehr vom Konstanzer Konzil in seine Heimatstadt Rottweil auf sein Magdalenenaltarbild den unmutigen Reim schrieb: „Schri kunst schri und klag dich ser, dein begert jetz niemer mer, o so weh!“[1])

Auch Wolkenstein besuchte (wie vermutlich Hugo v. Montfort gleichfalls) die große Kirchenversammlung zu Kostnitz, und zwar im Gefolge seines Gönners, des Kaisers Sigismund. Es muß ein wüstes Leben gewesen sein, das nach den Chroniken Tausende von Spielleuten, leichten Damen und Glücksjägern aller Art anlockte. Gelage, Aufzüge, Turniere, Tänze, Ketzerverbrennungen wechselten in bunter Festfolge, und die Preise stiegen ins Ungemessene, worüber sich Oswald in einem frischen Liede beklagte.

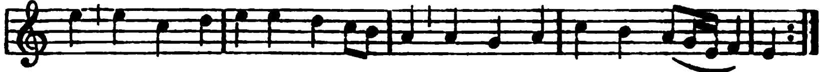
Im nächsten Jahr finden wir ihn mit dem liederlichen Schuldenmacher Lügismund, diesem gefährlichen Operettenkönig, in Frankreich,

[1]) C. Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei (München 1916) S. 48.

wo Oswald ebenso wie 1401 in der Lombardei die mehrstimmigen Künste der vor-Dufayschen Schulen ergiebiger kennen gelernt haben dürfte. 1417 verheiratete er sich mit einer Schwangauerin und trat dauernd in die Streitigkeiten des Tiroler Adels ein. Trotzdem setzt er sein Liebesverhältnis fort, wird von der Schönen in eine Falle gelockt, von ihren Verwandten überfallen und jahrelang durch Burgverließe geschleppt, bis Herzog Friedrich ihn 1423 auslöst. Diese schlimme Erfahrung veranlaßt ihn zur Abfassung sarkastischer Scheltgedichte, gibt ihm aber auch Dichtung und Melodie einiger religiöser Lieder ein, die sich neben denen seines Lehrers im Geiste, des Mönchs, und dessen Nachfolgers Heinrich Loufenberg mit Ehren sehen lassen dürfen. 1424 trifft man Wolkenstein auf einer Rheinreise bis nach Köln und Aachen. Am Hofe des Pfalzgrafen Ludwig zu Heidelberg, wo eine Generation später der berühmte Meistersinger Michel Beheim als ein letzter Archipoeta das Gnadenbrot essen sollte, überreichte er mehrere überzierliche Reimgebäude. 1431 trifft er seinen kaiserlichen Freund Sigismund in Augsburg und Nürnberg, besucht jahrs danach das Basler Konzil — dann hauste er, von zahlreichen Kindern umgeben, bis zu seinem 1445 erfolgten Abscheiden auf der heimatlichen Burg zu Tirol.

Auch Wolkenstein fügt seinen noch immer von der Gregorianik beeinflußten Liedern gern instrumentale Ritornelle ein. Die Abfolge zweier etwa gleichlanger Reprisenteile dient dem Bauriß seiner Töne fast zur Norm, denen er oft als Repetitio ein drittes solches Punctum mit apertum und clausum gegenüberstellt. Doch pflegt er auch mit Glück volkstümlichere Ausdrucksmittel, wofür ein Frühlingslied von im weiteren Verlauf auch musiktheoretisch belangreichem Text Zeugnis ablegen möge. Es gibt gewiß wenig Lieder von so echter Tauwetter- und Märzsonnestimmung.





Folgt noch solch ein Doppelversikel als zweites Stollenpaar und ein dritter als repetitio.

Vielleicht sein bestes Stück als Monodist liefert Wolkenstein bezeichnenderweise dort, wo er sich am unbedenklichsten dem Born des Volksliedes nähert, um aus ihm einen kräftigen Labetrunk zu schöpfen: bei jenem insgemein wenig beachteten Siegesliede, das er im eignen und seiner beiden Brüder Namen auf eine glücklich vollbrachte Raubfehde sang. Der wilde Jubel, der balladenhafte Stil, der fortreißende Rhythmus beweisen, daß unter allem modischen Schnörkel einer erkaltenden Kunstepoche, als die wir den Minnesang um 1425 ansprechen müssen, die alte musikalische Urkraft nur schlummerte, um bei nächster Gelegenheit frisch und schwungvoll hervorzubrechen. Die Strophen sind in der freien, nur nach Hebungen geregelten Manier des historischen Volksliedes unterlegt.



Oswald v. Wolkenstein erlebte, um es auf eine Formel zu bringen, das Greisenalter des Minnesangs, das Mannesalter der Meistersingerei, die Jünglingszeit des deutschen Volksliedes und die Kinderjahre der Kontrapunktik — das erklärt das Buntscheckige, oft Unorganische seines Schaffens, mit dem er tatkräftigen, wenn auch nicht allzu bedeutenden Anteil an den Strömungen dieser Übergangszeit genommen hat. Für die deutsche Musikgeschichte am wichtigsten sind seine polyphonen Arbeiten, die in anderem Zusammenhang zu würdigen sein werden.

Das Erbe der Minnesänger ging teils an die Meistersinger, teils an das Volkslied über, der Entwicklungsstrom des höfischen monodischen Kunstliedes verlief — von den Tenores weniger Liebhaber abgesehen — im 15. und 16. Jahrhundert unterirdisch, um erst nach zweihundert Jahren im monodischen Generalbaßlied der Schein, Nauwach, Selle erneut ans Tageslicht zu treten.

3. Kapitel: Der ritterliche Stand der Trompeter und Pauker

Als mit dem Niedergang des Minnesingens der Sinn und die Gebefreudigkeit für feinere musikalische Kunst auf Schlössern und Burgen erlosch und die Gründung zahlreicher Stadtpfeifereien die Flöter und Fiedler zur Abwanderung von dem unsicher gewordenen freien Lande nach den gastlicheren neuen Kulturzentren an Märkten und Furten veranlaßte, blieben in der Umgebung der Fürsten und Herren, die wieder mit Vorliebe der Jagd und den ritterlichen Raufkünsten huldigten, in der Hauptsache nur die Trompeter und Pauker. Durch den Klangcharakter ihrer Instrumente sahen sie sich naturgemäß auf das Kriegs- und Turnierwesen hingewiesen, sagt doch schon im 13. Jahrhundert der französische Musiktheoretiker Johannes de Grocheo: „Mag auch das eine oder andere Instrument mit seinem ernsten Tone mehr die Gemüter der Menschen bewegen, wie bei Festen, Speerspielen und Turnieren der Klang von Pauken und Trompeten ..." Der Volksmund gebraucht ja heut noch für den Begriff des Festlichen den Ausdruck „mit Pauken und Trompeten". In der alten Zeit waren es die langen „Engelstrompeten", von deren engen Rohren man prächtig bestickte Wappendecken niederhängen ließ, und auch die Pauken trugen stattliche Wappen- und Wahrspruchmalereien.

Da die Trompeter sich nicht von den Hofburgen entfernten, so kamen sie, im Gegensatz zu den städtischen und ländlichen Spielleuten, als fürstliche Dienstmannen und wehrhafte Gesellen („des herzogs" oder „des graven Knechte") unter die unmittelbare Rechtsprechung des Fürsten zu stehen, ein Vorrecht, das sich im 15. Jahrhundert allgemein verbreitet zu haben scheint und von den Trompetern eifersüchtig behütet wurde. Es mag seine greifbaren Vorteile bei manchem Malefizfall gehabt haben und schmeichelte dem Standesgefühl [1]). Sie nannten sich „ritterliche" Trompeter, die eine „heroische" Kunst ausübten, und sahen mit Geringschätzung auf die „bürgerlichen" Musikanten hinab [2]). Aus diesen Gegensätzen entwickelte sich unmerklich ein Verbot der Territorialherren an die Städte, Trompeter und Pauker zu halten, was bei dem damaligen Aufschwung des deutschen Städtewesens den selbstbewußten Bürgern manche Kränkung bereitet hat. Sie durften

[1]) So trug doch noch ein Beethoven schwer daran, daß er wegen seines holländischen „van" nicht vors adlige, sondern nur vors bürgerliche Gericht treten durfte.

[2]) J. E. Altenburg, Die heroisch-musikalische Trompeter- und Paukerkunst, Halle 1796.

ihre oft schon recht stattlichen Heere nur mit Pfeifern, Hornbläsern und Posaunisten ausstatten, was natürlich den Wunsch rege machte, auch das lustige Trompetengeschmetter nicht zu entbehren. Kaiser Sigismund wußte sich bei seinem dauernden Geldmangel dadurch Kredit zu schaffen, daß er mehreren Reichsstädten (z. B. 1426 Augsburg, bald auch Ulm [1434] und Nürnberg) das Recht erteilte, Trompeter zu halten — in Wahrheit war das nur mehr eine Formsache, denn insgeheim hatten diese mächtigen Magistrate schon längst Trompeten blasen lassen[1]). Köln z. B. besetzte durch das ganze Mittelalter hindurch seine Wachttürme ruhig mit Trompetern; allerdings war das durch die Reichsfürsteneigenschaft seines Erzbischofs eher zu rechtfertigen. Straßburg besoldete 1798 einen Stadtpauker und vier Stadttrompeter. Die Hansestädte gestatteten sich als Reichsstände ebenfalls die heroischen Bläser und ließen sie von ihren Schiffen bis auf die russischen Ströme und ins Eismeer hinein schmettern und drommeten, sobald sie fremden Borden begegneten[2]). In Augsburg gehörten die Trompeter seit Sigismunds Befreiung zur Stadtpfeiferzunft[3]).

Die bevorzugte Stellung der Trompeter mag früh auch den Ehrgeiz nach Vervollkommnung ihrer Kunst geweckt haben. So scheinen sie bereits im 15. Jahrhundert die schwere Kunst des Clarinblasens (Überblasen zu den höheren, in Sekunden nebeneinanderliegenden Obertönen) beherrscht zu haben; z. B. brachten 1474 die Herzöge von Sachsen zur Hochzeit Herzog Philipps nach Amberg ihre Trompeter mit, die zum Tanz bliesen, und wegen ihrer Instrumente, auf denen sie sehr hohe Töne hervorbringen konnten, Aufsehen erregten[4]). Bezeichnend genug geleiteten 1559 beim Leipziger Freischießen die kurfürstlichen Trompeter und Pauker sowie die Stadtpfeifer die Gewinner der Ehrenpreise, blau und gelb als Narren gekleidete Fiedler dagegen die Träger der Spottpreise[5]). Nach Michel Behaims „Buch von den Wienern" ließen diese um 1460 beim Abfeuern jeder „großen püchse", stolz auf so kostspieligen Besitz, „mit pusaunen vnd trumeten und auch mit pauken grossen schal" machen — das wäre also die älteste Artillerie-

[1]) Beneke, Von unehrlichen Leuten [2] S. 38.

[2]) Vgl. z. B. „Reisebeschrijving van d'Ambassade van de Heer van Klenk naar Moskovien" Amsterdam 1675. Mancher Bremer Stadtpfeifersohn kam als Schiffstrompeter nach Westindien (J. G. Kohl, Bremen, S. 274).

[3]) Sandberger, DTB. V, 1, S. LVI.

[4]) Archiv f. Kulturgesch. VI (1908) S. 422.

[5]) Wustmann, Musikgesch. der Stadt Leipzig I 80.

kapelle[1]). Ebendort erfahren wir auch die Namen der damaligen fünf Hoftrompeter des Kaisers, deren einem wir später als Spielgrafen der österreichischen Alpenprovinzen wiederbegegnen werden.

Wenn ein Adliger im 16. Jahrhundert reiste, mußten ihn seine Trompeter hoch zu Pferde in die Fremde begleiten, die Trompeter der ortsansässigen Ritterschaft begrüßten ihn; ja man bemaß Rang und Reichtum der Vornehmen geradezu an der Anzahl und Ausstattung ihrer Trompeter. Man vergleiche hierfür z. B. den überreichen Stoff in den Denkwürdigkeiten des schlesischen Ritters Hans v. Schweinichen[2]). Daß nach den Erinnerungen des Bürgermeisters Sastrow der pommersche Herzog Bugslav 1555 bei seinem Besuch in Stralsund statt der herkömmlichen lärmenden Trompeter und Pauker seine polnischen Geiger bei offenem Fenster fein zart musizieren ließ, riß das städtische Publikum zu höchst despektierlichen Bemerkungen hin[3]). Virdung sagt 1511 von den Trompetern, sie seien gebräuchlich „an der fürsten höfe, wenn man zu tisch plaset oder wan ein fürst in ein stat einreitet oder auszeucht oder in das felt zeucht“. Ungemein stattlich nehmen sich Maximilians Trompeter, deren Namen man noch kennt[4]), auf seinem „Triumphzug“ aus.

In der Reformationszeit scheint das Vorrecht der ritterlichen Trompeter, vom Fürsten selbst „versprochen“ zu werden, stellenweise in Vergessenheit geraten zu sein. Die Musiker mehrerer Fürstenhöfe (wahrscheinlich unter Vorantritt der Wiener und Dresdener) vereinigten sich daher zu gemeinsamen Beschwerden an die Reichstage und erlangten von Karl V. und Ferdinand I. 1528 zu Regensburg einen Reichsabschied, der ihre bedrohten Rechte wiederherstellte. Dieser erstmalige Interessenzusammenschluß wurde im Laufe des 16. Jahrhunderts weiter ausgebaut und führte 1623 zur Gründung einer Reichszunft der Trompeter und Pauker durch Kaiser Ferdinand II., wobei man sich auf die „weltberühmten Trompeter Stentor und Achias“, die Trompeter von Jericho, die Paukerin Mirjam (Schwester des Moses) und die Brüderschaft der zwanzig Trompeterpriester am Salomonischen Tempel als klassische Vorgänger, auf den Erzengel Gabriel aber als eigentlichen Schutzpatron berief. Noch im Anfang des 19. Jahrhunderts wurden die Mitglieder, wohl wegen der ersten

[1]) Mantuani, Die Musik in Wien I 276.

[2]) Kretzschmar in der Liliencron-Festschrift. (1910) S. 192 ff.

[3]) Dies wohl die eigentliche Pointe dieser von Kretzschmar a. a. O. S. 127 erzählten Anekdote.

[4]) Mantuani a. a. O. S. 278.

Bestätigung ihrer Rechte durch Karl V., „Karoliner“ genannt. Der Kurfürst von Sachsen als Reichsmarschall wurde zum Schutzherrn der Genossenschaft bestellt, und die Mitglieder verhandelten mit diesem ihrem Vogt in Zukunft durch den Dresdener Obertrompeter. Daher bringt auch gerade die Sächsische Gesetzsammlung (Codex Augusteus) eine runde Anzahl von fürs ganze Römische Reich verbindlichen „Trompetermandaten“ aus dem 17. und 18. Jahrhundert[1]). So sagt ein kursächsisches Patent von 1658 im 10. Artikel: „Weil die Trompeter und Heer-Paucker allein vor Kayser, Königen, Churfürsten, Grafen, Herren, Rittermäßigen, Standes- und dergl. Qualitätspersonen exercieren, und derohalben nicht jederman gemein seynd, So soll kein Ehrlicher Trompeter und Heer-Paucker mit Gaucklern, Türmern, Stadtpfeifern, Spielleuten oder dergl., wie sie sonsten Namen haben mögen, in der Kunst einigermaßen Gemeinschaft halten, mit denen selben sich hören lassen und dadurch die Kunst höchlichen verschimpffen.“ Bei Strafe von hundert Goldgulden durfte niemand widerrechtlich Trompeten brauchen, solche sollten ihm abgenommen und dem Reichsoberfeldtrompeter ausgeliefert, auch die Hälfte des Strafgeldes an die Hoftrompeterkasse abgeführt werden.

Jedes Korps umfaßte vier bis dreißig Trompeter, von denen einer als Obertrompeter fungierte, dazu ein bis drei Pauker. Der gewöhnliche Titel war „Hoftrompeter“, und nur, wer eine richtige Kampagne mitgemacht hatte, durfte den vornehmeren Titel eines „Hof- und Feldtrompeters“ tragen. Künstlerisch unterschied man wieder zwei Klassen: die „gewöhnlichen“ Trompeter, welche ohne Notenkenntnisse nur die unteren Naturtöne blasen konnten, die deshalb zur Begleitung der „Feldstücke“ oder „Posten“ den fanfarenartigen „Volgan“, „Gropp“ und „Flattergropp“ bliesen und zum Signaldienst verwendet wurden; dann die „musikalischen“ oder „Konzerttrompeter“, welche die Melodiestimme, den „Prinzipal“, spielten (Quintbläser) und im Clarinoblasen hohe Kunstfertigkeit bewiesen[2]) — man denke an Bachs und Händels schwer ausführbare Festsätze. Entsprechend der andersartigen Ausbildung waren beide Klassen auch im Gehalt unterschieden; in München z. B. erhielt um 1680 ein gewöhnlicher Trompeter 201 Gulden Sold, ein musikalischer hingegen 300—400 Gulden[3]). Ein Herzog von Sachsen-Weimar erachtete es nicht unter seinem Stande, sich nach abgelegter

[1]) Genaueres über das Zustandekommen der Zunft bei Beneke a. a. O. S. 33.

[2]) M. f. M. X 52.

[3]) Nach den Akten der Hof- und Feldtrompeter im Oberbayrischen Kreisarchiv zu München.

Meisterprüfung in die Reichstrompeterzunft aufnehmen zu lassen, und ein Fürst v. Wittgenstein galt als der beste Paucker seiner Zeit. Übrigens war wohl Deutschland das Dorado dieser „ritterlichen Kunst", denn ein alter Reim, der die Favoritinstrumente aller Nationen aufzählt, sagt: „Teutschland die Trompete bläst, England Violine streicht usw."[1]).

Zu den Hauptpflichten der Mitglieder gehörte die Wahrung des Zunftgeheimnisses, da man sich gegen die stets bereite Konkurrenz der „Stümper" schützen mußte. Die Trompeter beobachteten deshalb zumal die Stadtmusikanten voller Argwohn, ob man dort nicht verbotene Künste treibe, und zahllose Beschwerden waren die Folge: bald haben die Stadtmusikanten ihre Posaunen „nach Trompetenart" geblasen, bald benutzen sie sogenannte „Inventionstrompeten" (Bügelhörner) in der heute üblichen gekrümmten Form, bald haben sie gewagt, richtige Trompeten zum Kirchendienst zu verwenden, weil dieser Fall nicht ausdrücklich in den Trompeterprivilegien vorgesehen war (darüber z. B. zahllose Streitigkeiten in den Münchner Akten). In Hannover verprügelten die Trompeter einen Stadtpfeifer, weil er widerrechtlich trompetet hatte, schlugen ihm die Zähne ein, zerbrachen ihm das Instrument und gingen auf Befehl des Hofes sogar straflos aus[2]). So geschah es auch gewiß auf direkte Denunziation des Dresdener Oberhoftrompeters, daß 1618 der Kurfürst höchst ungnädig Bericht vom Leipziger Magistrat einforderte, warum der Musikdirektor Johann Herman Schein bei einer Ratsherrnhochzeit die Naumburger Stadtpfeifer zum Trompetenblasen bei der Trauung habe kommen lassen — die Leipziger Stadtpfeifer hatten klugerweise behauptet, nicht Trompete blasen zu können. Schein war aber Diplomat: im Jahr darauf benutzte er wieder Trompeten — diesmal jedoch zu einer Prinzentaufe, und damit war der Bann für ihre kirchenmusikalische Verwendung gebrochen[3]). Ein in meinem Besitze befindliches Leipziger Trompetermandat von 1708 (gedrucktes Blatt) stellt ausdrücklich die Benutzung von Trompeten zu Kirchenaufführungen außer Bereich der sonst peinlich bewahrten Trompeterzunftrechte.

Michael Praetorius rät in seinem Syntagma musicum (1612—1620), um alle Privilegien unbekümmert: „Für die Lateinische oder Teutsche Cantiones in Polyhymnia nim Tubicines und Tympanistria: Doselbsten man ad Placitum die Trommeter vnd Heer Paucken in denen Kirchen,

[1]) L. Plaß, Was die Geschichte der Posaune lehrt.

[2]) Dr. G. Fischer, Gesch. d. Oper und des Theaters in Hannover.

[3]) Wustmann, Musikgesch. v. Leipzig I 80f.

da es zu verantworten, darzu adhibiren vnd gebrauchen kan. — Es sein aber diese Concert-Gesänge also und dergestalt anzuordnen, daß fünff, sechs oder sieben Trommeter neben oder ohne einen Heerpaucker, an einem sondern Ort, nahe bey der Kirchen gestellet werden; damit, wenn sie in der Kirchen stehen, der starcke Hall vnd Schall der Drommeten die gantze Music nicht vberschreye und vbertäube, Sondern ein theil neben dem andern, vornemblich vnd eigentlich gehört werden könne."

Dann wieder gab es unausgesetzte Eifersüchteleien zwischen den Hof- und Feldtrompetern und den geringeren Musikkorps der „bürgerlichen" Regimenter. Vor allem war die Konkurrenz der Holzbläser groß, die aus den Trommlern und Pfeifern der Frunsbergschen Landsknechtfähnlein hervorgegangen waren und zumal seit 1700 durch Hoboisten von stadtpfeiferischer Herkunft erheblich verstärkt wurden. Deshalb wurde der Reichstrompeterzunft schon 1630 und 1657 von Kaiser Ferdinand III. versprochen, daß alle Regimenter von „ungelernten" Musikern gereinigt werden sollten. In dem Getümmel des Dreißigjährigen Krieges hatten es natürlich viele zweifelhafte Gesellen verstanden, die heroische Kunst zu erlernen, um die mit dem Trompetenblasen verbundenen Vorrechte zu gewinnen.

Die Vorrechte der Trompeter waren in der Tat, mit der Lage aller anderen weltlichen Musiker verglichen, erstaunlich groß[1]) — nur die Organisten machten seit dem 15. Jahrhundert eine günstige Ausnahme, und es war daher beiderseits keine Mesalliance, wenn z. B. der junge Organist Seb. Bach die Tochter einer berühmten Weißenfelser Trompeterfamilie als erste Frau heimführte. Abgesehen von reichlicher Kleidung und Löhnung wurde den Hoftrompetern ein Pferd gestellt. Sie durften, wie sonst nur noch die Offiziere, Straußenfedern am Hut tragen, wurden im Fall der Gefangennahme gegen Offiziere ausgewechselt — daher wohl auch der Name „Cornett" für Fähnriche und Offiziersaspiranten — hatten gleich den alten Barden freies Geleit als Parlamentäre („drommeter schicken" wurde schlechthin für „verhandeln" gebraucht)[2]) und mußten deshalb manchen gefährlichen Ritt in feindliche Festungen wagen. Das Trompetersignal legitimierte sie wie heut die weiße Fahne, und den Trompeterlehrlingen wurde die Kunst des „Clarin"blasens, aus dessen Nachahmung ja die „Klarinette" entstanden ist, genau so bei-

[1]) Nach Altenburg a. a. O.

[2]) Adam Reißner, Historia der Herren v. Frunsberg (zu 1526), Voigtländers Quellenbücher Bd. 66 S. 89 u. 99.]

gebracht wie die Kenntnis der Parlamentär- und nicht minder der Spioniergewohnheiten.

Diese zur Entrechtung des Sachsenspiegels in scharfem Gegensatz stehende Bevorzugung hat bereits früh die Verwunderung und Aufmerksamkeit der Rechtsgelehrten auf sich gezogen[1]) und mußte bei der geringen Bildung der Inhaber zu mancher Taktlosigkeit Anlaß geben. So beklagte sich der treffliche Leonhard Lechner 1596 beim Herzog von Würtemberg, die Hofmusikanten setzten sich, statt unter seiner Leitung bei der fürstlichen Kindstaufe aufzuwarten, mit den Adligen zu Tische unter dem Vorgeben, sie seien nicht Instrumentisten sondern Trompeter[2]).

Die höfischen Obliegenheiten der Trompeter bestanden im Blasen bei Aufzügen, im Abholen und Anmelden fremder Gesandten und Souveräne sowie im Aufwarten, d. h. Tuschblasen bei Tafel, wobei für sie der noch heut im Sprachgebrauch lebende „Trompetertisch" gerüstet war. Außerdem fungierten sie als Reisefouriere, und die zwei besten hatten in der Hofkapelle mitzublasen[3]). Bei festlichen Gelegenheiten wirkten sie vollzählig bei der Kirchenmusik mit, und so konnte man sie bis zur Novemberrevolution beim Tedeum in der Dresdener Hofkirche hören oder sie etwa in München bei der Fronleichnamsprozession in ihren Uniformen bewundern. In München bekleidete der Oberhoftrompeter von 1464 bis 1775 sogar das Amt des Spielgrafen über alle Zivilmusiker Bayerns[4]).

Wie ein nach Art einer Zunftbegrüßung vermutlich durch den Reichsoberfeldtrompeter am chursächsischen Hof in Fragen und Antworten abgefaßtes Merkbüchlein für Trompeterlehrlinge „Nützliche Anmerkungen über die privilegierte freie Trompeterkunst"[5]) berichtet, haben

---

[1]) Z. B. „Von den Trompetern u. ihren Rechten" in „Abhandlungen der prüfenden Gesellschaft zu Halle". 5. Probe 3. Abt. (1741) S. 409—466 u. 4. Teil Nr. 3 (Eitner, Qu.-L. I 31 b).

[2]) Sittard, Musik am württembergischen Hofe I 29.

[3]) Drei Trompeterstücke von 1616 haben sich merkwürdigerweise als Synagogalgesänge der Frankfurter Juden erhalten: beim „Vinz Purim", dem Gedächtnisfest ihrer Verbannung und Rückführung anläßlich der von Vinzenz Fettmilch angestifteten Unruhen von 1612, übernahmen sie die von den sie eskortierenden Trompetern des Kaisers Matthias gespielten Märsche in ihre rituellen Sololieder. (C. Valentin, Musikgesch. v. Frankfurt S. 119 f.). Alte Fanfaren aus Hall in Tirol veröffentlichte R. Batka im Märzheft 1911 des Kunstwarts, alte schwedische Reitersignale aus Delitzsch Bitthorn an anderer Stelle.

[4]) H. J. Moser, Die Musikgenossenschaften S. 84 ff., 94 ff., 106.

[5]) Zwei Drucke d. 17. u. 18. Jahrhunderts v. Christian u. Melchior Berger in Dresden (Mettenleiter, Musica 1866 S. 54 ff.).

auch „anno 1635 die Trommeten-Macher zu Nürnberg von einem Hochedlen und Hochweisen Rath gute Gesetze und Ordnung erlanget und ihre Kunst auf festen Fuß gesetzet." Ebendort werden unterschieden „1. Teutsche oder Ordinar-Trommeten, 2. französische, so einen Ton höher als jene, 3. englische, so eine ganze Tertia höher seyn als die teutschen, 4. italiänische und gewundene" — also in der Hauptsache wohl solche in C, D und Es oder E, all diese aber vermutlich wegen der abweichenden Intonation des alten Kammertons um einen Ton tiefer zu verstehen, da ja noch heute die B-Stimmung den Ausgangspunkt für Posaunen, Tuben, Trompeten, Clarinetten usw. bildet.

Die Trompetenmacher- und die Karolinerzunft fielen wie alle anderen deutschen Zünfte im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, wo durch die französische Revolution die Idee des unprivilegierten, freien Wettbewerbs überall vorübergehend siegte, der Auflösung durch Reichs- wie durch Landesgesetze anheim.

Typisch für den Niedergang der alten Herrlichkeit darf die Geschichte der berühmten Musikerfamilie Altenburg gelten: der meisterliche Kammertrompeter J. Ph. Kriegers in Weißenfels, Joh. Kaspar Altenburg, der durch ganz Deutschland Virtuosenfahrten unternahm, war wohl ein Enkel jenes ausgezeichneten geistlichen Komponisten Michael Altenburg gewesen, dem M. Praetorius die Erziehung seiner Söhne anvertraut hatte und den man lange für den Dichter des Gustav Adolf-Liedes „Verzage nicht du Häuflein klein" gehalten hat. Des Weißenfelsers Sohn aber, Joh. Ernst Altenburg, dem wir die hochinteressante Darstellung der Zunftgeschichte des heroischen Trompetenblasens verdanken [1], starb verarmt und verwildert, ein zweiter Friedemann Bach, 1801 als Dorforganist zu Landsberg bei Halle, nachdem er wegen Aufsässigkeit gegen Kantor und Pfarrer, Gewalttätigkeit, Trunksucht und Pflanzens von Freiheitsbäumen gefänglich eingezogen und nur noch zu den Gottesdiensten freigelassen worden war. Drei dicke Aktenbündel auf der Superintendentur Bitterfeld [2]) erzählen von seinem armseligen Ausgang.

[1]) Neudruck Dresden 1911.

[2]) Arno Werner in Sbd. JMG. VII.

Viertes Buch

Die Musik der deutschen Dörfer

1350—1550

Von üppiglichen dingen
so will ich's heben an

Hans Hessenloher



1. Kapitel: Dörfliches Musikleben

Urzeitliches hat sich bis auf den heutigen Tag noch vielfach in abgelegenen Winkeln unseres Vaterlandes erhalten. Noch gibt es stattliche Dörfer und altertümliche Reichsstädtchen, wo allmorgentlich sich das bäuerliche Tageskonzert der Germanenzeit abspielt. Zuerst kommt der Rinderhirt und tutet gewaltig auf seinem Stier- oder Kuhhorn durch die Straßen, allenthalben öffnen sich auf den Klang die Stalltüren und das hochgehörnte Milchvieh tritt hervor, um bedächtig seinem Meister auf die saftige Weide zu folgen. Eine Viertelstunde später lockt der drollige Schnarrton eines Dudelsacks die Gasse entlang, die Mägde stoßen die Kofen auf, und grunzend, quickend, schnaufend wälzen sich die Borstentiere hervor, dem Schweinehirten nach in den nahen Wald, wo fette Eicheln und Buchecker winken. Träumerische Schalmeiklänge schwingen weit drüben über die Halde, wo der wetter- und kräuterkundige Schafhirt seine wollige Herde über den kurzen Grasboden führt, Vorzeichen und uralten Aberglauben bedenkend. Munter und spitz echot die hellstimmige Flöte des Hühnerhirten, während der zerlumpte Hütejunge mit seinen kletterlustigen Ziegen hoch oben am Wildwasser sich aus Rohr oder Weidenrinde eine schrille Pfeife schnitzelt, deren dünnes Stimmchen ihm die einsamen Stunden kürzen soll. Ein schwermütiges Märchen meldet sogar von einem Totenbein, auf dem der junge Hirt sein trauriges Lied geblasen. Im Rosengärtlein fiedelt der junge Schullehrer als Menschenhirt seinen Frühchoral, und das Gänseliesel, in dem vielleicht eine verwunschene Prinzessin steckt, ahmt am Bach auf einem Grashalm die Stimmen ihrer Martinsvögel nach.

Man lächle nicht geringschätzig über dies primitive Orchester und seine Erwähnung in einer „Geschichte der deutschen Musik“ — von der zweifüßigen „Bauern-“ oder „Feldflöte“ der Orgeln über die wichtigen Instrumentengeschlechter der Bomharte, Flöten, Schalmeien, Oboën in den weihnachtlichen Pastoralen bis zu dem englischen Horn im letzten

Aufzuge von Wagners Tristan haben diese bäuerischen Tonwerkzeuge allenthalben in der hohen Kunst Spuren hinterlassen.

Aber die Dorfmusik verfügt noch über ein weit reicheres Orchester als nur das der Hirteninstrumente. Wo jetzt die Ziehharmonika des niederdeutschen Schiffers, die Okarina des welschen Erdarbeiters, die Geige des polnischen Flissaken (Flößers) träumerisch im Abendrot übers Wasser hallt, erklangen voreinst die Strohfiedel, das Hackbrett oder Himmelreich, die Bauernleier oder Schlüsselfiedel (Organistrum, Drehleier, Viòle), von denen allen heut nur noch das Xylophon und der Leierkasten als späte Enkel übriggeblieben sind[1]). Das urtümliche Alphorn und die aus dem alten Psalterium hervorgegangene Zither leben noch auf den Almen und in einzelnen, waldreichen Mittelgebirgen, das eine signalgebend und Echo von Berg zu Berge weckend, das andere zur häuslichen Begleitung des Jodlers, Schnadahüpfls und Schuhplattlers, während auf den Matten die Kuhglocken harmonisch läuten.

Der Vogelhändler aus dem Harz zieht mit seiner Maultrommel gleich Papageno durch die Gegend, der Fischhändler mit der Knarre, der Milchhändler mit der Glocke, der Töpfer mit einer Flöte, während der Scherenschleifer sich mit dem Hammer in bezeichnendem Klopfrhythmus anmeldet. Der Köhler am rauchenden Meiler schreckt die Kinder, die eben auf dem Kamm einem Postillion oder Manövertrompeter seine Signale nachbliesen, zum Spaß mit einem schnurrenden Waldteufel, der sich gewissermaßen noch aus der Neandertalzeit herübervererbt zu haben scheint, der Vogelsteller lockt mit allerlei Pfeifchen die Krammetsvögel auf den Dohnenstieg, und der Jäger ist ein besonderer Musikus: mit dem Jagdhorn ruft er seine Gesellen, mit schnurrigen Mundstücken weiß er listig wie ein Auerhahn zu balzen, wie ein Hirsch in der Brunstzeit zu röhren und so den Zwölfender vor seinen Büchsenlauf zu ziehen. Das Klappern der Mühlenräder gibt dem blassen Müllergesellen süße Lieder auf eine schöne Müllerin ein, das Sausen der Blasebälge, das Knistern des sprühenden Schmiedefeuers und das Läuten der Hämmer reizt die rußigen Waldschmiede zu kraftstrotzenden Notunggesängen, und in den Weingärten waltet der Staarlschrecker mit der Klapper seines geräuschvollen Amtes. Auch im bäurischen Leben lockt die beschwingende Kraft eines gemeinsamen Arbeitsrhythmus allenthalben Musik hervor: beim taktgemäßen Hecheln des Flachses singen die Mädchen, beim Häckselschneiden und Keltern die

[1]) Vgl. Fressl, Die Musik des baiwarischen Landvolks. 1886.

Buben, beim Mähen und Sicheln, Dreschen und Hacken klingen muntere Weisen.

Wieviel Lieder erfordern die schönen alten Gebräuche des Bindens und Lösens durch die Schnitter, die Überreichung des Erntekranzes und der Ehrenkrone an die Gutsherrschaft, wie schön singt sich's zweistimmig, wenn nach getaner Feldarbeit Jünglinge und Mädchen mit geschulterten Rechen und Sensen in breiter Front, nach Kameradschaften geordnet, abends auf der Dorfstraße heimkehren.

Im Winter vereint an langen Abenden die Spinnstube die Mädchen zu traulicher Zusammenkunft, auch die verliebten jungen Leute finden sich ein, und zum Surren der Spindeln erheben sich kunstvolle Wettkämpfe unter der sangeskundigen Jugend — es ist die hohe Zeit des Volksliedes; man denke an die Einstellung der Sentaballade in Wagners „Fliegendem Holländer". Daß freilich bei dieser Spinnstubenromantik auch manchmal Unkeuschheit mit unterlief, hat ihr zumal im 19. Jahrhundert übermäßige Feindschaft und in diesem Umfang unverdienten Abbruch von seiten geistlicher und weltlicher Sittenrichter zugezogen, zum Schaden der Poesie und der altertümlichen Bräuche. So eiferten bereits im 16. Jahrhundert die Calvinisten ganz allgemein wider das Volkslied — in Amberg z. B. wurde 1580 das Kranzsingen und der Einzug der Schnitter mit Musik abgeschafft, 1585 das Reiensingen abgestellt, 1588 strafte man Frauen „in der geygen und an das stöckl", weil sie auf den Heimweg von einer Musikantenkindstaufe „schambare" Lieder gesungen[1]), im 13. Jahrhundert schalt Berthold v. Regensburg: „daz sint die sunden von dem Munde: singen werltlichiu lieder, lesen tâutsche puoch, die valsch sint und unnütz, die stimm trillieren, sô man singen sol gotes lob"[2]). In Köln verbot man 1605, 1616 und 1649 das „Cronendantzen und Reienmachen", schlug 1638 den Lohamtsgesellen die „Trommelvergünstigung in Fasnachtszeiten" ab und verbot 1705 den Schwerttänzern das Auftreten[3]).

Andererseits hatten sich die weltlichen Volkslieder auch wieder der liebevollen Gönnerschaft der Geistlichen zu erfreuen, sobald diese im Sinne der Mystik an Kontrafakturen oder auch nur geistliche Predigtauslegungen gingen. So enthält eine Straßburger Handschrift eine schöne Ausdeutung des weltlichen Liedes „Der scheffer von der nuwen stat,

---

[1]) B. A. Wallner, Musikalische Denkm. d. Steinätzkunst S. 265.

[2]) Mantuani, Musik in Wien I 56.

[3]) Archiv f. M. W. I 141.

der het myn dochter gar gerne" von Cuonrat Pfettesheim aus dem Jahre 1490 (Böhme Altd. Ldb. Nr. 298).

Nicht unerwähnt darf hier bleiben die weitverbreitete Heimindustrie der Dorfbewohner als musikalische Instrumentenmacher. Nicht nur in der Nachbarschaft alpiner Arven- und Lärchenwälder, auch im Erzgebirge und Vogtland siedelten sich bäurische Geigenschnitzer an; am bekanntesten unter ihren Heimsitzen sind die Dörfer Mittenwald und Markneukirchen. Im Schwarzwald, am Harz und in Thüringen basteln tausende geschickte Hände Winters über an Spieluhren und Musikautomaten, deren Probleme schon einen Hans Leo Haßler lebenslang gefesselt haben. Der Schritt von hier zu ganzen Musikantendörfern, die bereits im 13. Jahrhundert für Ungarn urkundlich nachgewiesen sind und heute noch in Thüringen, Deutsch-Böhmen, der Gegend von Fulda und in der Pfalz vorkommen sollen, ist nicht weit.

Vielfältig sind und waren die Anlässe zum Auftreten dörflicher Berufsmusikanten. Die Marksteinsetzung ging feierlich unter Musik vor sich, die Besichtigung der Dämme durch den Deichgrafen nicht minder. Beim Wetterauer Wassergericht wurden „nach altem Herkommen" einem Weistum von 1611 gemäß zwei Flötenspieler verwendet, „doch sollen dieselben nicht zu großer Beschwerung gebraucht und durch die Parteien besoldet werden" [1]). Bei offiziellen Bewirtungen der Bauernschaft, z. B. in einem dem Speyrer Domkapitel gehörigen Zehenthof zu Eßlingen, werden vorgeschrieben „zwei flötenspieler, wenn sie gedungen sind." Nach einem elsässischen Weistum von 1354 soll den Winzern im Herbst ein Mahl bereitet werden, wozu sie selbst vier Hängelein (Spruchsprecher) mitbringen sollen, „daß man es ihnen zu danken hab". Das Manchinger Vogtsrecht in Schwaben bestimmt 1441, den Fröhnern, die für den Herrenhof rechten, einen Pfeifer zu halten, der ihnen zur Mahd voranschritte und des Abends wieder heimpfiffe. Ein Lüdenscheider Weistum des 17. Jahrhunderts besagt: die Junker sollen einen Pfeifer halten, der den Schnittern pfeife, und wenn die Sonne noch baumeshoch steht, so sollen sie tanzen, bis es Nacht wird. Das Sigolzheimer „hofe-recht" von 1320 aber setzt fest, daß man dem Köhler und dem Zimmermann, wenn sie den Zins bringen, „wol erbieten und, so es zu nacht wird, ein stro um das feuer zetten und einen geiger gewinnen sol, der ihnen geige, daß sie entschlafen, und einen knecht, der ihnen hüte ihres gewandes, daß es ihnen nicht verbrenne."

[1]) Dieser und die folgenden Belege des Absatzes nach Stosch, Hofdienst der Spielleute S. 18.

Die Hauptgelegenheit zur Heranziehung von Musikanten bot der Tanz, zumal bei Bauernhochzeiten. Unter der Linde stellen sich die Paare auf oder der Kreis um den Vorsinger. Die Bauern begnügen sich nicht mit dem steifen Anstand der Hof- und Stadtleute, die menuett-, polonaisen- und quadrillenartig tanzen, sondern es wird derb umgefaßt, wild gedreht und hoch gesprungen, daß den Mädchen die Röcke fliegen und die Paare zu Fall kommen, wogegen die Prediger und die Polizeiverordnungen von der Schweiz bis zu den friesischen Inseln jahrhundertelang immer wieder vorgehen mußten. Fischart[1]) nennt 1582 im Gargantua als Bauerntänze im Gegensatz zu den „hoffdäntz und nörnbergisch geschlechterdäntz" den „Scharrer, Zäuner, Kotzendantz, Moriskendantz, den schwartzen Knaben, der gern das braun mägdlein wollt haben, wenn man's ihm geb, den Tütelei, Sprisinger, Firlefei, Hüpfeldrei, Wechseldantz, Totendantz und Allemant d'amour." Die dithmarsische Chronik des Neocorus verzeichnet um 1590 den getretenen oder langen Tantz (Reigen) und den Trimmekendanz (trimmen = sich zieren), wobei man sang: „Her Hinrich und sine brödder alle dre" und „mi boten drei hövische medlin"; an Springeltänzen: „Dat geit hier jegen den samer" und „ik weet mi eine schone maget" für Vortänzer und Chor. Spät erst drang hier von Süden (in Schleswig z. B. 1559) der Bipaarendanz ein, d. h. das paarige Umfassen. Die Ostfriesen hatten nach der Aufzeichnung des Cadovius Müller von 1691 zu dem Liede „Buske di Remmer" einen Gebärdentanz für zwei Männer und zwei Frauen.

Bevor der Tanz beginnt, werden die Musikanten gerufen. So reimt das Wachtelmärchen des 14. Jahrhunderts[2]): „Nur zuo, ir spilliute | slaht in die hundeshiute, | smirwet die roszegele | und schaffet daz die negele | die derme vaste rüeren. | richtet zuo den snüeren | die taterman (Puppen) und weset stolz. | bläterpfifer, durch daz holz | hozzelt, gempelt, schwigelet, | giget, herpfet, fidelet! | da wirt iu ein ûf den nac, | zwelf wahtel in den sac." Der Tannhäuser fragt: „Wâ nû vloeter, herpfer, | darzuo tambouraere? | Wâ sint nû trumbunaere?" Oder Neithart erzählt: „Geuden gingen sie gelich | hiuwer an einem tanze. | Dâ muosten drie vor im gigen | und der vierde pheif." Oft begnügten sich die Bauern aber auch mit einem einzigen Geiger oder einem Musikus, der mit der einen Hand die Flöte hält und mit der andern trommelt. Ein Epiker belustigt sich über die Bauernmusikanten

---

[1]) Böhme, Gesch. d. Tanzes in Deutschland I 50, auch die nächstfolgenden Zitate.

[2]) Böhme a. a. O. I S. 281.

(Renner hg. v. Ehrismann V. 12445 ff.): „Swenne einer mit eines pferdes zagel | strîchet über vier schâfes darm, | daz im sîn vinger und sîn arm | müeder werden denn ob sie hêten | einen ganzen tac unkrût gejeten. | Duch ist der jungenmeiden trût, | der eines tôten hundes hût | twinget, daz si bellen muoz.“ Beim bäurischen Tanz hält der Vortänzer den Leitstab, oft auch trägt er einen gefüllten Becher in der Hand oder auf dem Kopfe, und es ist höchsten Ehrgeizes wert, trotz wilder Sprünge keinen Tropfen daraus zu verschütten. In andern Tänzen wieder zeigt man seine Kunst im Hochspringen, sucht dabei einen Hahn von einer Stange herunterzureißen, und beweist seine Kraft im Emporstemmen der Tänzerin, wie es noch heute beim Schuhplattler üblich ist. Weithin klang das Getöse der Tanzmusik, wie der Tannhäuser es beschreibt: „Dort hoere ich die flöiten wegen, | hie hôre ich den sumber regen; | der uns helfe singen, | disen reien springen, | dem mueze wol gelingen | z'allen sînen dingen.“ Ähnlich singt der Schweizer Goeli: „Giselbrecht, nû heiz den sumber rüeren!“

Besonders lebendig schildert Neithart solch Tanzvergnügen:

Dô er daz krenzelîn | so hovelîch gewan,
dô schrîens alle gelîche | nach einem spilman:
„mach uns den krummen reien, | den man dar hinken sol,“
„der gevelt uns allen wol,
„so bin ich'z, der Löchlîn, | der in füeren sol.“
Der spilman richt die bungen, | die reif er dâ bant,
dô nam sich der Löchlîn | ein junkvrov an die hant.
„ô du vrecher spilman, | mach uns den reien lank!“
Ju heia, wie er sprank!
herz, milz und lebere | sich in im umbe swank.

Alt und jung beteiligte sich am Reigen, und wenn ein Mädchen sich fern hielt, kam sie in schlimmen Verdacht: „die da nicht enspringet, | die treit ein kint“ (Tannhäuser). Die Mutter versteckt ihrer Tochter die Kleider, um sie vom gefährlichen Tanz fern zu halten, aber diese erbricht die Truhe, um „mit dem von Riuwental“ sich im Reigen zu zeigen. Oder die Alte selber rennt zur Linde und springt, zu Ritter Neitharts Spott, „alsam ein kitze embor.“ Als reizende moderne Nachbildung solcher Tanzszene sei der „Heini von Steyer“ („Dem Finken des Waldes die Nachtigall ruft“) aus J. V. v. Scheffels „Frau Aventiure“ genannt.

Im Winter vertauschten die Bauern den Platz unter der Linde mit einer geräumigen Tenne, daher der Name „stadelwîse“ für das winterliche Tanzlied; die Musikanten saßen auf einem Tisch (schrage), um den

herum man sich im Schein rauchiger Kienspäne drehte, dazwischen auch wohl im Sitzen ein „hügeliet" (Freudenweise) sang.

Die Honorare für den Dorfmusikanten waren nicht üppig, wie es „Metzen hochzeit", ein freilich derb karrikierendes Gedicht des 14. Jahrhunderts, schildert[1]: Nach dem Mittagsmahl muß der Spielmann zum Tanz fiedeln und erhält fürstliche Belohnung — ein Bauer gibt ihm eine Joppe, die vor sechs Jahren neu war, ein zweiter einen Hut, den er vor neun Jahren um vier Breisgauer Pfennige gekauft hat, andere zwei Handtücher, einen alten Mantel, zwei rindslederne Bundschuhe, eine ungewaschene Unterhose, eine Schüssel Bohnen, zwei Breisgauer Pfennige, eine kranke Henne. Von den Knechten geben je zwei zusammen einen Heller, aber Wälti Sumpfer muß tief in den Beutel greifen („muoz hant von ars lan") und schenkt vier Helblinge; dafür läßt er aufspielen und führt die Braut zum Tanz unter der Linde. Dann springen die Bauern, daß ihnen das Stroh aus den Schuhen fällt, und das Fest endet mit allgemeiner Betrunkenheit und schwerer Prügelei.

Das aber sind natürlich nur die Auswüchse und Verzerrungen, wie sie die spottlustige Dichtung der gegen einander eifersüchtigen Stände aufs Tapet brachte. Daß das deutsche Volk jahrhundertelang immer wieder aus dem urgesunden Bauernstande neue Kraft gesogen und sein Blut aufgefrischt hat, ist allbekannt, und gerade die Dörfler mit ihren ländlichen Nachbarn, den Müllern und Jägern, den Schiffern und Winzern, den Landsknechten und Reutterknaben, haben vorzugsweise den Nährboden abgegeben für das Schönste und Wertvollste, was musikalisch das ausgehende Mittelalter bei uns geschaffen hat: für das alte deutsche Volkslied.

2. Kapitel: Das altdeutsche Volkslied, geschichtlich betrachtet

Hatten wir die bisher behandelten Tonwerke der Gregorianik und des Minnesangs häufig nur mit denjenigen Einschränkungen als genießbar bezeichnen können, die sich aus der Notwendigkeit einer bewußten historischen Ein- und Umstellung des ästhetischen Gefühls ergeben, so dürfen wir uns dem altdeutschen Volkslied gegenüber weit mehr als dankbares, sich den Kunstwerken naiv hingebendes Publikum fühlen. Denn wir stehen hier an einem Urquell des musikalisch Schönen, zeit-

[1]) Alwin Schultz, Höfisches Leben I 655.

lich und stilistisch Unbedingten, aus dem die deutschen Tonsetzer vom 15. Jahrhundert bis auf die Gegenwart mit nur wenigen Ausnahmen unablässig ihre Brunnen gespeist haben, formell wie stofflich reichster Anregung teilhaftig geworden sind.

Die Begriffsdefinition des Volksliedes steht und fällt mit der Verfasserfrage. Zahllos sind die Bestimmungsversuche, die unternommenen Begrenzungen, die theoretischen Streitigkeiten um das Wesen des Volksliedes. Herder, der den Begriff geprägt hat und das Wunder der Sprache wie der Musik mystisch geradeswegs vom Himmel herabgekommen wähnte, begeisterte sich an der Idee eines in geheimnisvoller Urzeugung von der Volksgesamtheit, von tausend unfaßbaren Unbekannten vereint geschaffenen Kunstwerks, und den Spekulationen der Romantik kam diese Theorie erwünscht entgegen. Die moderne Wissenschaft urteilt nüchterner. Wo ein über den geraunten Ammenreim hinausgehender künstlerischer Plan hervortritt, muß auch irgendein ihn bestimmender Verfasser von Text und Musik angenommen werden. Nur die Bequemlichkeit der meisten neueren Sammlungen, Lieder von unbekannter Herkunft schlankweg als „Volkslied", statt als „anonym" zu bezeichnen, verdunkelt diesen Tatbestand immer wieder. Mag das Volkslied oft dem sagenumsponnenen Findling Caspar Hauser gleichen — auch dieser hat Eltern von Fleisch und Bein gehabt; sie entziehen sich nur vorläufig oder endgültig unserer Kenntnis.

Als wesentlichstes Merkmal des Volksliedes textlich wie musikalisch darf man wohl, wenn damit auch der Verlegenheitsbegriff des „volkstümlichen" Liedes einigermaßen an Boden verliert, seine Allgemeingültigkeit bezeichnen. Bei den meisten anderen Erläuterungen schwindet der Stoff unter dem kritischen Brennglas wie Märzenschnee dahin. Was nicht nur wenigen Erwählten, Geschulten, Gebildeten, sondern allen Leuten einer Zeit und Gegend für singbar und singenswert gelten darf, vermag zum Volkslied zu werden — wird es aber doch immer nur durch günstige Zufälle, die sich an der Wiege solches kleinen Gebildes nie voraussagen lassen. Denn die Aussicht, trotz den ungezählten Widerständen der rauhen Wirklichkeit ungehindert in das günstige Fahrwasser der Popularität zu gelangen, ist für das zarte Lied äußerst gering. Einer, gleichgültig ob Fachmann oder Laie, ob Meister, Geselle oder Lehrling, muß das Lied an einem bestimmten Zeitpunkt geschaffen haben — er heiße Conrad v. Queinfurt, Peter v. Arberg, Jörg Graf, Nikolaus Manuel, Senfl, Haßler, Haydn, Nägeli, Weber, Silcher oder Radecke. Aber weil seine zunächst ganz persönliche Empfindung, die ihn

zu dieser Schöpfung nötigte, in ihrer Art und Äußerung zufällig oder notwendig sich mit dem Empfinden auch vieler anderer Leute deckte, also auch um voll verstanden und genossen zu werden, nicht mehr nur von der Persönlichkeit abhängig gedacht zu werden brauchte wie das Kunstlied, vergaß man den Schöpfer. Er trat sozusagen sein Urheberrecht an die Volksgesamtheit, an alle diejenigen ab, aus deren Seele heraus er sein Lied gesungen, als deren Beauftragter gewissermaßen er sein Lied geformt hatte, und dieses Gemeingut durfte nun ungestraft von diesem und jenem oder auch von sehr vielen „zurechtgesungen" werden.

Diese Kürzungen, Verlängerungen, Abschleifungen stellen im ersten Stadium oft noch Verbesserungen dar, indem sie das Volkslied vom letzten Rest individueller Bedingtheit befreien, ihm die letzten persönlichen Ecken und Kanten nehmen. Sie bedeuten, wie etwa im 19. Jahrhundert die volkstümliche Wiederholung der Zeile „Das ist Lützows wilde verwegene Jagd" oder die häufige Ausmerzung der dritten Strophe des „guten Kameraden", eine Berichtigung des Einzelnen durch die strengste Geschmackskritik der Gesamtheit, gegen die aller Biographenprotest, aller versuchte Denkmalsschutz unwirksam, weil im Unrecht, bleibt.

In einem zweiten Stadium freilich wird, wie selbst den granitenen Findlingsblock allmählich die Meereswellen zu Sandstaub zerreiben, das Lied vom Volke „zersungen": unverständlich gewordene oder zu Unrecht nicht mehr geschätzte Einzelheiten werden in einer dem Sinn des ganzen zuwiderlaufenden Weise abgeändert, unter Umständen wird sogar der Grundriß des Liedes (vgl. das Gloria, Viktoria im „Guten Kameraden" etwa seit 1905) durch Zerstückelung oder Versetzung mit fremden Bestandteilen allmählich derart zerstört, daß das Lied schließlich vollkommen verfällt. So wenig auch dieser elementare Naturprozeß durch irgendeine Polizeiinstanz aufgehalten werden kann, darf das Lied in diesem Zersetzungs- oder Entartungszustand doch nicht mehr als in Form befindlich betrachtet werden.

Aus den schon beim Minnesang angeführten Gründen kommt auch beim Volkslied der Laie eher als Textdichter in Betracht denn als Komponist. Bezeichnend für das notgedrungen Typische der volkstümlichen Äußerungsweise ist, daß die Dichter sich meist nicht mit Namen, sondern gewöhnlich nur als Angehörige eines ganzen Standes bezeichnen, etwa als ein frischer Gesell, ein feiner Reutterskanb, ein armer Schwartenhals, ein Schreiber, ein Landsknecht, ein Bergknappe gut usw. Über die musikalischen Urheber sagt R. v. Liliencron

treffend[1]): „Der Dilettant bildet im glücklichsten Fall etwas Gegebenes zu etwas ähnlich Hübschem um. Die Menge schöner Melodien dagegen, die das 16. Jahrhundert vom 15. ererbt hat, setzt mit Bestimmtheit das schöpferische Eingreifen des technisch gebildeten Künstlers voraus, wie wir ihn bis ins 16. Jahrhundert nur unter den Meistersingern der verschiedenen Klassen und unter den Musikern suchen können." Das gilt, sinngemäß verändert, ebenso für die neuere Zeit — man denke nur an die zahlreichen, bewußt als Volkslieder geplanten und in der Tat zu solchen gewordenen Erzeugnisse der Berliner Liederschule des 18. Jahrhunderts.

Die ungewöhnliche künstlerische Höhe und damit auch Dauerhaftigkeit der alten Volksweisen folgt aus der seltenen Einheitlichkeit der Bildung innerhalb der verschiedenen deutschen Standesschichten gerade zur Reformationszeit, wo der arme Soldat und der reiche Kaufmannssohn, der Student und der Handwerker ungefähr das gleiche empfanden und mit der gleichen Sprache auszudrücken wußten, sodaß — aller hohen Kunstfertigkeit ungeachtet — die naive Äußerung des großen Künstlers auch der breiten Menge unmittelbar verständlich blieb, während heute bei ihm zu diesem Ziele immer erst eine bewußte Umstellung ins Schlichte stattfinden muß, womit aber zugleich auch eine Verwässerung, Verkünstelung, Unsicherheit des Schaffensstandpunktes fast unentrinnbar eintritt. Das Bild des ehemaligen Hütejungen und mit Liedersingen bettelnden Abcschützen Thomas Platter, der später in der Schürze des Böttchergesellen hebräische und griechische Vorlesungen an der Universität Basel hielt, darf als ein Symbol der geschilderten Volkseinheit gelten. Dies zur Mahnung der Gegenwart und zugleich zur Erklärung, warum wir heute für die Erzeugung von Volksliedern völlig anderen Verhältnissen gegenüberstehen.

Öfter ist der meist dunkle Entstehungsvorgang bei der Erzeugung von Volksliedern aber doch noch verfolgbar, und die Tatsachen gewinnen im hellen Tageslicht des Wissens manchmal einen weniger poetischen Anstrich. So erfahren wir z. B. von einem Pilgerliede, das 1065 während einer Fahrt nach dem Heiligen Lande entstand, wer es gemacht habe und daß es bestellte Arbeit war — was nicht hinderte, daß es zum Volkslied wurde: „Der guote biscoph Guntere vone Babenberch | der hiez machen ein vil guot werch. | er hiez die sine phaphen | ein guot lied machen. | eines liedes si begunden, | want si diu buoch

[1]) Deutsches Leben im Volkslied um 1530 (Kürschners Deutsche Nat.-Lit.) S. XXV.

chunden. | Ezzo begunde scrîben, | Wille vant die wîse. | Duo er die wîse duo gewan, | duo îlten sî sich alle munechan"[1]).

Von anderen Volksliedautoren weiß die Limburger Chronik des Tileman Elhen v. Wolfshagen in Niederhessen zu erzählen. So berichtet sie zum Jahre 1374[2]): „Item in diser zît, funf oder ses jar zuvor, da was uf dem Meine ein monich von den barfußen orden, der was von den luden vurwîsen [aussätzig] unde enwas nit reine. Der machte di beste lide unde reien in der wernde [Welt] von gedichte unde von melodîen, daz dem niman uf Rînes straume oder in disen landen wol gelîchen mochte. Unde waz he sang, daz songen di lude alle gern, unde alle meister, pîfer unde ander spellude furten den sang unde gedichte. Item sang he dit lit: ‚Des dipans [= Dietbanns, Volksgemeinde] bin ich ûsgezalt, | man wîset mich armen vor di dure, | untruwe ich nu spure | zu allen zîden.' Item sang he: ‚Mei, mei, mei, | dîne wonnecliche zît | menlîche freude gît | ân mir; waz meinet daz?' Item sang he: ‚Der untruwe ist mit mir gespelet' etc. Der lider unde widersenge machte he gar vil, unde was daz allez lustig zu hôren."

An anderer Stelle der gleichen Chronik heißt es: „Item in diser zît sang man dit dagelit von der heiligen passion, unde was nuwe unde machte ez ein riter ‚O starker Got' . . ." — wir kennen den Ritter bereits aus der Colmarer Handschrift als den aargauischen Grafen Peter v. Arberg. Von weiteren Volksliedern und ihren Anlässen erzählt Tilman: „Item in der selben zît sang man ein nuwe lit in Duschen landen, daz was gar gemeine zu pîfen unde zu trompen unde zu aller freude: ‚Wisset, wer den sînen i vurkois' . . . Item sang man ûf daz selbe aber ein gut lit von frawenzuchten, sunderlîchen ûf ein wîp zu Straßpurg, di hiß di schone Agnese, und was aller êren wert unde triffet auch alle gude wîbe an. Daz lit ging also an: ‚Eins reinen guden wîbes angesichte' . . ." (Anno 1359:) „Item in den selben gezîden da sang unde peif man dit lit: ‚Got gebe ime ein vurdreben jar, | der mich machte zu einer nunnen'." (Anno 1366): „Item da sang man unde peif dit lit: ‚Schaichtafelnspel | ich nu beginnen wel'."

Auch in späterer Zeit erfahren wir gelegentlich von den Verfassern von Volksliedern. Das berühmte Lied „Mag ich unglück nit widerstan", mit dem Akrostichon „Maria", das von der Witwe des bei Móhácz 1526

[1]) Vorauer Handschrift des XI. Jahrhunderts, hrsg. v. Müllenhoff und Scherer Denkm. S. 58.

[2]) Mon. Germ. hist. Dtsche. Chroniken IV, 1 (A. Wyß)

gefallenen Königs Ludwig stammen sollte und als „der Königin von Ungarn Lied“ bis in den evangelischen Gottesdienst eindrang, von anderen aber, wohl wegen der damals vom Reformator mit Thomas Stoltzers Pesther Herrin gepflogenen Korrespondenz, Martin Luther selber zugeschrieben wurde, erklärte später der Amberger Volksliedsammler Georg Forster als einen vor langen Jahren von Ludwig Senfl „gemachten Thon“, was er aus persönlicher Bekanntschaft mit dem Münchner Meister recht wohl wissen konnte. Man sieht, solche Kenntnis nimmt für uns der Melodie nichts von ihrem Volksliedcharakter und fügt höchstens einen hübschen neuen Zug in Senffls künstlerisches Bild. Bedenkt man weiter, wie in neuerer Zeit anscheinend so echten Volksliedern wie „Das Laub fällt von den Bäumen“ in August Mahlmann[1]), „Schwesterlein, Schwesterlein, wann gehn wir nach Haus?“, „Verstohlen geht der Mond auf“, „Die Blümelein sie schlafen“ in Zuccalmaglio[2]), „Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald“ oder „Der Mai ist gekommen“ in dem Gehrdener Pastor Justus Lyra[3]) durch Max Friedländer die geistigen Urheber zugeordnet werden konnten, so zerfällt die Urzeugungstheorie der Volksliedmystiker in nichts. Wieviele von den Abertausenden, die heut den Lindenbaum singen, wissen noch um die Silchersche Chorfassung von Schuberts Klavierlied, wissen von J. P. A. Schultz, Methfessel, Werner, Kücken als den Komponisten ihrer Lieblings-„Volkslieder“? Aber es ist doch das schönste Schicksal, das einem deutschen Tonsetzer erblühen kann: auf diesem Wege zur namenlosen Unsterblichkeit einzugehn. Nicht zu vergessen in diesem Zusammenhang die ebenfalls oft nicht mehr nachweisbaren Meister des evangelischen Chorals!

Bestimmte Anlässe, die zur Abfassung von Volksliedern geführt haben, lassen sich am ehesten innerhalb der Gattung des historisch-politischen Liedes feststellen. Naturgemäß werden aber gerade diese Melodien[4]) mit ihren zahllosen Strophen, da hier das epische Element die lyrische Triebkraft der Musik stark zurückdrängt, der bankelsängerisch abzuleiernden Rezitationsweise oft gefährlich nahekommen und nicht immer die tonkünstlerische Höhe der übrigen Volksliedgattungen einhalten. Dagegen zeichnen sich diese politischen Volkslieder durch eine eigenartige Symbolik in der Wahl älterer Melodien aus, die nicht nur

---

[1]) Friedländer, Gesch. d. deutschen Liedes im 18. Jahrhundert II 243.

[2]) Petersjahrbuch 1916.

[3]) Friedländers Ausg. d. Kommersbuches und Kaiserliederbuches.

[4]) Musikalischer Anh. zum 4. Bande von R. v. Liliencrons „Historischen Volksliedern der Deutschen“, München 1864—1868.

für die betr. Gattung bezeichnend ist, sondern vor allem auf die innige Vertrautheit des ganzen Volkes mit seinem Liederschatz und die starke Betonung des musikalischen Elements im Volksliede bei allen Schichten ein helles Licht wirft: der benutzte „Ton“ wird zur politischen Glosse und sagt den Wissenden (zu denen damals eben jedermann gehörte) oft weit bissigere, aber auch feinere Bosheiten, als man sie mit textlichen Anspielungen irgend hätte ausdrücken können[1]). Geht ein Türkenlied von 1529 auf die nothafte geistliche Melodie „Ach Gott in deinem höchsten Thron“, so singen die aus Konstanz vertriebenen Protestanten ihr dieserhalb gedichtetes Klagelied auf die Straßburgische Weise „An Wasserflüssen Babylon“. Ein Lied auf den aus Würtemberg verscheuchten Herzog Ulrich benutzt beziehungsreich die Melodie „Aus hartem Weh klagt sich ein Held“, während ein solches über den gefangenen Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen den schwermütigen Ton wählt „Die Sonne ist verblichen“. Als Kurfürst Moritz vergeblich Magdeburg belagerte, verspottete ihn ein Landsknecht durch das musikalische Zitat des Tons „Es wollt ein Jäger jagen“, und als man während des Schmalkaldischen Krieges vergebens vor Leipzig lag, bliesen die Stadttürmer hinter den Abziehenden her: „Hat dich der schimpf gerauen, | so zeuch du wider anheim | und klag das deiner frauen . . .“[2]) Der wichtigen Rolle, die in dieser Beziehung dem „Armen Judas“ zugelegt wurde, ward schon in anderem Zusammenhang gedacht[3]). Als 1525 die fränkischen Bauern niedergeschlagen waren, benutzte man zu ihrer Verspottung die Melodie „Von üppiglichen Dingen“, in der kürzlich der kernige Oberbayer Hans Hessenloher als später Nachfahre des ihm stammverwandten Neithart eine Bauernprügelei höchst belustigend besungen hatte. Es ist noch genau der gleiche Grundgedanke, wenn Seb. Bach etwa im Weihnachtsoratorium die Worte eines Adventliedes der Weise eines Passionschorals unterlegt, um der Gemeinde leitmotivmäßig die Einheit der Idee von Geburt und Opfertod des Erlösers sinnfällig werden zu lassen; Bachs Kantaten und Passionen bieten noch zahlreiche weitere Belege dieser Art.

Diese einer berühmt gewordenen Melodie auch noch beim Textwechsel anhangenden Beziehungen machen es verständlich, daß man gerade bei den historisch-politischen Liedern mehr als anderswo wenige typische Töne immer aufs neue benutzte. Andrerseits wurden diese Sing-

[1]) R. v. Liliencron, Deutsches Leben im Volksliede S. LI—LII.

[2]) Wustmann, Musikgesch. v. Leipzig I 68.

[3]) Siehe oben S. 159.

weisen dadurch überaus bekannt, so daß sie weniger als andere der musikalischen Niederschrift für wert geachtet wurden, indem man auf den meist für ihre Verbreitung benutzten fliegenden Blättern den jeweils neuen Dichtungen einfach den Vermerk „Im Paviertton", „Im Beuzenauer", „Im Bruder Veits-Ton", „Im Ton von Toll" zusetzte oder den Sänger überhaupt nur aus dem benutzten Strophenbau die bekannte Melodie erraten ließ.

Das führte zu recht verwickelten Verhältnissen und hat den Volksliedforschern die Wiedergewinnung der betreffenden ursprünglichen Melodien stark erschwert: hier ist Franz Magnus Boehme als besonders verdient und findig zu rühmen[1]). So war z. B. die Melodie zum „Toller Ton" (ursprünglich ein Lied auf die Eroberung von Dôle 1479, dessen Text verloren gegangen ist) nur noch aus den Musae Sioniae des Michael Praetorius von 1616 festzustellen, wo sie sich dem Choral „O reicher Gott im Throne" beigefügt findet. Pater Werlins handschriftliche Sammlung zu Beginn des 17. Jahrhunderts enthält sie mit einem Gedicht auf Zriny („Wie gerne wollt' ich singen"), in den Souterliedekens von 1540 trägt sie als 82. Psalm den berühmten Textanfang „In Oostland wil ich varen", während die Weise 1534 bei Ott als Mahnruf wider die Türken auftritt („Ir Christen all geleiche"). Aber auch das Genowerlied (Einnahme von Genua 1507) und das Bemunderlied (Sieg der Franzosen und Eidgenossen über Karl V. in Piemont 1544) gehorchen dem „Ton von Toll". Neben zahlreichen weiteren Umdichtungen steht endlich des Hans Sachs bekanntes „Wach auf in Gottes Namen, du werte Christenheit" von 1525.

Ähnlich schicksalsreich sind die drei Lindenschmidtlieder, der Benzenauer-, der Pavier- und der Schweizerton gewesen, und die Sache verwickelt sich oft noch dadurch, daß das gleiche Ereignis in zwei oder mehr verschieden gebauten Liedern besungen wurde, die dann alle die gleiche Tonbezeichnung tragen konnten, daß man einen Ton zur Überbietung der Vorlage ausweitete oder daß gleichlautende Textanfänge ganz verschiedener Lieder Verwirrung stifteten.

Als Beispiel solch eines echt volkstümlichen, politisch-historischen Bänkelsangs sei das von Luther 1523 gedichtete Lied auf die zwei Brüsseler Märtyrer vorgelegt[2]), das, wie zwei später vom Reformator eingeschobene Strophen beweisen, rasch ganz Deutschland mit gewal-

---

[1]) Altdeutsches Liederbuch (Leipzig 1876, Neudr. 1913).

[2]) Böhme, Altdeutsches Liederbuch Nr. 386 nach den Erfurter Encheiridien v. 1524.

tiger Wirkung durcheilt hat. Infolge einer gerade Luthers Chorälen vorzugsweise eigentümlichen rhythmischen Besonderheit (pathetische Antezipation[1]), möchte ich auch diese Melodie Doctor Martinus selber mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit zuschreiben (hier isometriert mit agogischen Zeichen):



Stand das historisch-politische Volkslied musikalisch in zweiter Reihe, so hat es doch in anderer Weise auch der deutschen Tonkunst indirekt wichtigen Nutzen gebracht: es weckte mit starker Energie das Nationalempfinden unseres Volkes. Eine seiner Wurzeln war der feierlich epische Schlachtenbericht nach Art des Ludwigsliedes, eine andere weist auf die politische Satire von geringem Umfang nach Art der knapp pointierten G'stanzln; nach den Casus St. Galli des Conrad v. Tabaria sang z. B. um 1230 ein Schultheiß von Hagenau öfters sehr schmähende gallicinia (Hahnenschreie) am königlichen Hofe wider die Straßburger[2]). Wurden vom 13. bis 15. Jahrhundert fast nur lokale Ereignisse von geringer Reichweite oder größere auch nur vom Winkelstandpunkt aus oder als sensationelle „Muritaten" besungen, so erwacht mit dem Beginn des 16. Jahrhunders ein völkischer

[1]) Vgl. meinen Aufsatz im Bachjahrbuch 1917.

[2]) Vogeleis, Bausteine S. 42.

Ton, der Bericht geht in warme persönliche Parteinahme über: die Gestalt Maximilians erwächst zum Nationalhelden, seine verunglückte Werbung um das „Freulein von Britannia“ wird zur Herzenssache des ganzen Volkes, die Landsknechte empfinden sich in ihren Gesängen als gemeindeutsch etwa im Gegensatz zu den Schweizer Reißläufern, und die Türkengefahr ebenso wie Luthers Abfall von Rom wird im Liede als eine Angelegenheit des ganzen Deutschland aufgefaßt. Zum erstenmal heißt es im Volkslied auf die Zerstörung des Schlosses Hohenkrähen von 1512, wo ein Reichsheer die Raubritter besiegt hatte, mit Anspielung auf den Kölner Reichstag vom gleichen Jahre „Deutschland ist worden eins“, bald danach „Frisch auf, ihr werten Deutschen“ oder „Frisch auf in Gottes Namen, du werte deutsche Nation“ — mit dem Ende des Schmalkaldischen Krieges verstummt dann das historische Volkslied auffallend plötzlich[1]). Daß hier die Volksmusik als Trägerin des Reichsgedankens auftritt, darf man ihr als schönen Ruhmestitel anrechnen.

Als Gegenstück zur beziehungsvollen Übernahme von Tönen darf man den mehrmals vorgekommenen Fall betrachten, daß Lieder ihre Melodie wechseln mußten, weil man gerade die ihrer Melodie anhaftenden Gedankenassoziationen vermeiden wollte. Wenn z. B. die Protestanten der Melodie von „Freu dich du werte Christenheit“ ihr neues Lied von der Gnadenlehre „Nun ist das Heil uns kommen her“ unterlegten, wurde das für die Katholiken zum Anlaß, dem vorreformatorischen Ostergesang eine neue Singweise zu geben. Ähnlich mag es sich mit Luthers „Vom Himmel hoch“ verhalten haben: der Reformator unterlegte die Worte als geistliches Kontrafaktum dem Kränzelliede „Ich komm aus fremden Landen her“, um es recht einfältig als „ein Kinderlied auf Weihnachten“ zu kennzeichnen; als die Dichtung unerwartet auch von den Erwachsenen angenommen wurde, erschien es der Würde des Gotteshauses unangemessen, die noch allerorten zum Tanz gebräuchliche Kränzelweise kirchlich zu verwenden, und ein guter evangelischer Musikus, vielleicht Luther selbst, wird die neue, heut allein übliche Weihnachtsmelodie erfunden haben, die im Schumannschen Gesangbuch von 1539 erstmals gedruckt auftritt. Eine Weile (bis 1569) gingen beide Melodien noch nebeneinander her, und Georg Forster vollbrachte in Walthers Chorgesangbuch (Ausg. v. 1544) das Kunststück, beide Weisen gleichzeitig zu einem fünfstimmigen Satze zu verbinden. Ähnlichen Art waren etwa in der jüngsten Vergangenheit die freilich ver-

[1]) Nach R. v. Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied S. XXXIII.

geblichen) Bestrebungen, dem „Heil dir im Siegerkranz“ eine neue Melodie zu gewinnen, um die preußische Königshymne von der Sangweise des englischen God save the queen zu erlösen.

Den politisch-historischen nach Bau und musikalischer Artung nahe verwandt sind die epischen Töne. Daß die Nibelungennot und die Gudrun, wenn auch wohl nicht mehr in ihren letzten, uns heut vorliegenden Fassungen, vormals gesungen worden sind, kann nach ihrem lyrischen Strophenbau und anderen Zeugnissen, wonach die Blinden an der Straße von Siegfried und Kriemhild „sangen“, nicht wohl bezweifelt werden. Leider haben sich gerade diese Melodien nicht mehr erhalten. Das einzige, vielleicht noch in der ursprünglichen Nibelungenstrophe gehaltene Lied vom Ende des 15. Jahrhunderts, der Landsknechtgesang „unsere liebe fraue vom kalten brunnen“ (Forster V, 1556) benutzt die Sangweise des katholischen Wallfahrtsliedes „Gelobt sei Gott der Vater“ (Böhme S. 526). Auch die Singweise des „hürnen Seifried“ (16. Jahrhundert) fehlt uns. Schon das jüngere Hildebrandlied benutzt die spätere, ausgeglichene und binnenreimende Nibelungenstrophe, einen der beliebtesten Töne für Epos und Lyrik, der mancherlei Melodien nach sich gezogen hat. Die Hildebrandmelodie mag immerhin von höherem Alter sein, möglicherweise gleich dem Texte dem Anfang des 13. Jahrhunderts entstammen. Rhaws Bicinien von 1541 haben die Noten auf uns gebracht, Melchior Franck kontrapunktierte schlecht und recht über sie, und der englische Geiger William Brade hat die Weise ebenfalls noch im Anfang des 17. Jahrhunderts zu Hamburg wohlerkennbar als „der alte Hildebrand“ für Streichinstrumente bearbeitet. Es seien ihr zwei weitere Textstrophen unterlegt, um die außerordentlich frei wechselnde Vortragsweise nach der Hebigkeit zu erweisen (g dorisch):





1. mai : ster Hil : te : brand. Der mir die weg tät wei : sen gen
5. in —— des Ber:ners mark, da kam ein gro : ße ar : beit von
9. te : ten mich oft er : nern, ich tra : we Christ von hi : mel wol, ich



In der Melodie zum Herzog Ernst dürfte sich eine echte Singweise aus der Blütezeit des Spielmannsepos erhalten haben. Trillers Gesangbuch von 1555 benutzt sie zu einem Liede vom reichen Mann und dem armen Lazarus, verweist aber auf den „alten Meistergesang ‚Die schrifft gibt vns weiß vnd leer'" — und diese Mariendichtung wiederum hat als Tonangabe den Herzog Ernst. Ein Bruchstück der gleichen Melodie bei Forster bestätigt das durch wirkliche Unterlegung des weltlichen Textes, und ein Marburger Gesangbuch von 1544 nennt als Vorlage sogar noch die Lieder von Dietrich v. Bern und vom Riesen Siegenöt sowie „Ecken Ausfahrt", wodurch bewiesen wird, daß Epen von gleicher Strophenform auch die gleiche Rezitationsmelodie benutzten.

Bänkelsängerische, erzählende Lieder jüngeren Datums, die dieser Technik immer noch nahestehen, sind das Lied vom „Grafen von Rom", vom „edlen Moringer", vom „Ritter Ulinger", welch letzteres sich durch eine schöne Moll-Weise hervortut, die ihm Böhme allerdings nur auf die Übereinstimmung der Gesätze hin aus den Souterliedekens zuordnen konnte.

Von der Melodie zum „Tannhäuser und seiner Frau Venussin" ist leider nur ein kurzes Quodlibetfragment erhalten geblieben. Zahlreich sind die zum Tanz gesungenen Strophenlieder, die meist von einer Liebesgeschichte ausführlich berichten — wohl aus dieser ursprünglichen

Verwendung leitet sich der Gebrauch Herders, Zumsteegs, Uhlands und Löwes her, erzählende sangbare Strophenlieder, auch wenn sie gar nichts Tanzmäßiges mehr haben, als Balladen zu bezeichnen. Anlaß und Entstehung der zahlreichen Tage-, Liebes-, Wander-, Kriegs-, Tanz-, Trink-, Stände-, Kinder- und geistlichen Lieder erklären sich von selbst.

Es verdient übrigens betont zu werden, daß Grenzen zwischen dem Volks- und dem gleichzeitigen Kunstliede stärker als gemeinhin üblich zu ziehen sind; auch Böhme ist hier nicht immer streng genug verfahren. Die Abgrenzung gegen den Meistergesang ist im allgemeinen nicht schwer — die Reibungen zwischen prosaisch-silbengezähltem Text und der hebigen Melodie, das Verkünstelte der Gemäße und Reimordnungen unterscheiden sie typisch von der musikalischen Volkslyrik. Schwerer ist die Scheidung von jener Gebildetenpoesie durchzuführen, der Hoffmann von Fallersleben durch den Begriff des „Gesellschaftsliedes" (1860) gerecht zu werden versucht hat. Von einer „Gesellschaft" im heutigen Sinn als Gegensatz zum „Volk" wird man aber im 16. Jahrhundert, wenigstens in lyrischer Beziehung, nur sehr mit Vorbehalt sprechen dürfen, da bis in die höchsten Kreise hinauf selbst die „gassenhawerlein", „reutterliedlein" und „graßliedlein" beliebt waren. Eher könnte man einerseits vom Humanistenlied, andererseits vom höfischen Lied reden, ersteres an seiner gelehrt antikisierenden Sprache (z. B. „Apollo aller Kunst ein hort"), letzteres an der gezierteren Ausdrucksweise und ausgeklügelten Künstlichkeit erkennbar, beide auch gelegentlich ineinander übergehend. Als grundlegender Unterschied zwischen dem Volkslied und den anderen Gattungen darf vielleicht noch am ehesten Schillers Gegensatz von „naiver" und „sentimentaler" Darstellungsweise herangezogen werden.

Sehr verschiedenartig sind die Quellen, durch die uns die altdeutschen Volksweisen überkommen sind. Sie eingehender zu erörtern, verlangt nicht nur die Lesartenkritik, sondern verlohnt auch aus geschichtlichen Gründen, übermittelt doch die Bibliographie des Volksliedes eine Fülle von Daten zur rechten historischen Einstellung der Gattung und zur Entstehung und Verwendung der einzelnen Stücke.

Als primärste Quellen dürfen jene einstimmigen Notierungen angesehen werden, die (im 15. Jahrhundert Handschrift, im 16. Jahrhundert vorzugsweise als fliegende Blätter oder Hausandachtsbücher gedruckt) die Melodien einzig um ihrer selbst willen, nicht als Bestandteile kunstvoller mehrstimmiger Bearbeitungen bringen. Zu unterscheiden sind chorale und mensurale Aufzeichnungen, von denen die ersteren wie

die meisten Minnegesänge einfache Neumierungen (eventuell unter willkürlicher Benutzung der Mensurzeichen) darstellen, die nach der innewohnenden Hebigkeit des Textes zu rhythmisieren sind. Wie es oft so geht, sind leider gerade diese besten Überlieferungen am seltensten[1]). Aber da hier wie in der Berliner Neitharthandschrift der Text den Noten oft nicht untergelegt ist, ergeben sich wieder erhebliche Schwierigkeiten, sobald (wie meist) Noten- und Silbenanzahl einander nicht entsprechen. Will man dann nicht ungewisse Melismen annehmen, so sind die Zeilenenden nach den Tonfällen der Melodie zu disponieren und überzählige Phrasen als instrumentale Teile zu werten.

Bei den einstimmigen mensurierten Aufzeichnungen ist wieder zu unterscheiden zwischen solchen, die nach Art der Lambacher, Mondseer und Wolkenstein-Handschrift nur ungefähre Zeitwerte andeuten und solchen, die wirklich strenge Mensur durchführen. Unter ihnen sind aber nicht als Quellen erster Ordnung jene Notierungen auf Einblattdrucken und in Choralbüchern anzusehen, die (wie öfters z. B. durch vorgesetzte Pausen oder verschobene Taktierung nachweisbar) mechanisch aus polyphonen Sätzen übernommene Tenornotierungen darstellen; denn wie später auszuführen sein wird, wurden die Volksweisen als Cantus firmi zwecks größerer kontrapunktischer Ergiebigkeit fast ausnahmslos erheblichen rhythmischen Veränderungen und melodischen Auszierungen oder Erweiterungen unterworfen.

Als sekundäre Quellen verschiedenen Ranges sind alle Cantus firmus-Bearbeitungen von Volksliedern anzusehen. Die Idee der polyphonen Volksliedbearbeitung ist alt, sie geht bis auf die französische Motettenpraxis des 12. und 13. Jahrhunderts zurück, wo es eine der ersten Aufgaben der jungen Mehrstimmigkeit war, zu einer altbekannten kirchlichen oder weltlichen Melodie als dem Cantus prius factus neue Gegenstimmen zu erfinden. Diese Weise, zunächst als tiefster Part im Duett, dann als mittlere Stimme des drei- bis fünfstimmigen Tongewebes, bildete den Kern des Ganzen und zugleich den Motivvorrat für die Begleitparte, daher der Name Tenor gleich „Halter" oder „Inhalt"[2]). Bereits aus dieser Literatur der Motettentenöre hat man Volksmelodien zurückzugewinnen versucht[3]). Auch über deutsche Volkslieder oder deren

[1]) Z. B. im Darmstädter Ms. 2225 des 15. Jahrhunderts (Joh. Wolf in der Liliencronfestschrift 1910). Karlsruhe, Cod. Sanblas. 77 (Ambros.[3] II 305).

[2]) Ihn zu singen, galt nach Forsters Vorreden als die geringste Kunst.

[3]) P. Aubry, Recherches sur les ténors latins (bzw. français) dans les motets du 13me siècle (Paris 1906).

Anfangsmotive wurden seit dem 15. Jahrhundert Messen und Motetten komponiert. Mit dem Aufblühen deutscher Hausmusik etwa seit 1450 in Gestalt des vokalen, instrumentalen oder aus beidem gemischten Ensembles trat die Volksliedliteratur als gegebene Fundgrube der durch ihre Bekanntheit leicht als Cantus firmus auffaßbaren Melodien in den Vordergrund. Der mehr zur Popularität als zu gelehrter Kontrapunktik neigende Grundzug dieser Kammermusiken brachte es jedoch mit sich, daß der benutzte Cantus prius factus immer mehr aus der Rolle des polyphonen Vorwandes und bloß richtunggebenden Gleises in diejenige der beherrschenden Melodie vorrückte, und die Kontrapunktstimmen auf den Rang von harmonischen Begleitparten herabsanken. An die Stelle des instrumentalen Motetts mit Volksliedtenor tritt die Volksliedbearbeitung, das Volkslied mit Triobegleitung, und es braucht nicht zu überraschen, daß die gegebene Melodie öfter aus dem Tenor in den Sopran hinübertritt — das vertikale, monodische und homorhythmische Musikhören kündigt sich in dieser bezeichnenderweise schlechthin Carmen genannten Kompositionsgattung an, wofür Isaacs berühmtes „Inspruck ich muß dich lassen" das bekannteste Beispiel bietet. Die Komponisten empfanden diese ihre Bearbeitertechnik aber doch zu stark als die eigentliche und einzige Kunstleistung jener Zeit, als daß sie sich mit der bescheidenen Begleiterrolle hätten begnügen wollen. Sie „behandelten" den Cantus firmus, der ja durch keinerlei persönliches Urheberrecht ideell geschützt war, wie er für ihre Zwecke sich am günstigsten ausnutzen ließ, und forderten damit halb unbewußt den Hörer des Ensemblesatzes auf, fortwährend die allbekannte Fassung der Weise mit der speziellen Lesart des Tonsetzers zu vergleichen, ein Vorgang von ähnlichem Reiz wie etwa heute der Vergleich der gedruckten Vorlage mit der eigenwillig freien Ausdeutung durch den reproduzierenden Virtuosen. Als handschriftliche Quellen dieser Technik seien als die wichtigsten genannt: das Lochamer Liederbuch, das um 1452 in Niederbayern verfaßt wurde, heut auf der Bibliothek Wernigerode[1]; das aus Glogau stammende Berliner Liederbuch (Z 98)[2]) und das es ergänzende Münchner Liederbuch des Doktors Hartmann Schedel[3]) (ogm 810, beide um 1470), das Liederbuch Ludwig Iselins (Basel F. X 21) und Eg. Tschudis Lieder-

[1]) Hrsg. von Arnold u. Bellermann in Chrysanders Jahrb. II (1867).

[2]) Auszüge von Eitner M. f. M. VI u. VII. Über seine Herkunft vgl. O. H. Freytag in Mhft. f. G. D. u. f. K. 1919 und Archiv f. M. W. II.

[3]) Eitner, Das deutsche Lied im 15.—16. Jahrhundert, 1876.

buch (S. Gallen cod. 462)[1]) aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. An Drucken kommen in Betracht: Erhard Öglins Liederbuch (Augsburg 1512, enthaltend 49 Lieder zu vier Stimmen), Peter Schöffers Liederbuch (Mainz 1513, mit 62 ebensolchen Tonsätzen) und das Liederbuch des Arnt v. Aich[2]) (Köln um 1519, mit 76 weltlichen und 3 geistlichen Bearbeitungen). Nach längerer Pause erschienen 1534 bei Formschneyder in Nürnberg Johann Otts „121 neue Lieder . . . lustig zu singen und auff allerley Instrument dienstlich" in fünf Stimmheften, genau zehn Jahre später ein zweiter Teil mit 115 Nummern. 1535 brachte der Frankfurter Christian Egenolff drei zusammengehörige Heftchen zu vier Stimmen, die Graßliedlin, Gassenhawerlin und Reutterliedlin, im Gegensatz zu den vorgenannten, sorgfältigen Veröffentlichungen etwas windige Nachdruckerzeugnisse, nichtsdestoweniger von hohem Quellenwert. Wichtig sind weiter die 65 Lieder aus der Offizin des Peter Schöffer und des späteren Berner Druckers Mathias Apiarius (Straßburg 1536) sowie die hundert Trium vocum carmina, die 1538 bei Formschneyder in Nürnberg herauskamen. Veröffentlichte der gleiche Verlag 1536 als posthumes Werk (wohl unter Otts Mitwirkung) 55 „schöne außerlesene Lieder des hochberümpten Heinrici Finckens . . .", so begann 1539 der Amberger Arzt Georg Forster die hochverdienstliche Herausgabe seiner fünf Liedersammlungen (bei verschiedenen Nürnberger Druckern bis 1556), in der er der Nachwelt 380 Bearbeitungen von den ersten Meistern der Zeit übermachte. 1545 folgen Rhaws Bicinia, 1553 ebensolche Duettbearbeitungen Wannenmachers bei Apiarius in Bern. Berg und Neuber brachten 1549 ein umfängliches Liederbuch, und 1551 unter Er. Rotenbuchers Redaktion die 38 zweistimmigen Bergkreyen in geistlicher Parodierung. Weitere, für die Volksliedforschung wichtige Kontrafaktsammlungen wurden bereits an anderer Stelle aufgezählt[3]).

An katholischen Gesangbüchern seien als ergiebig genannt diejenigen des Bautzener Domdechanten Leisentrit (1567) und des Haym v. Themar (1590), das Mainzer Cantual von 1605 und des Göttweiher Abts David Gregor Corner „Groß Catolisch Gesangbuch" von 1625 und 1631 sowie seine vielfach aufgelegte „Geistliche Nachtigal." Kennzeichnend für das ziemlich plötzliche Versiegen des Volksliedquells und der Lust

[1]) Bernoulli, Aus Liederbüchern der Humanistenzeit.

[2]) Ein Spielmann Arnt „von Aich", d. h. aus Aachen, erscheint um 1510 in Kölner Rechnungsbüchern als Teilnehmer an der Fronleichnamsprozession. Sollte er mit dem Volksliedsammler identisch sein?

[3]) S. oben S. 149.

am Bearbeiten ist, daß Forster sein letztes Heft zum größten Teil nur noch mit Umtextierungen ausländischer Chansonbearbeitungen zu füllen wußte. Die eindringende Renaissance brachte mit dem Madrigal und der Villanelle ein neues Liedideal in Deutschland hoch.

Endlich dürfen als terziäre Quellen die rein instrumentalen Bearbeitungen für Orgel, Klavier, Laute und Geigen gelten, die wir in dem Kapitel „Hausmusik" zusammenfassend betrachten werden, denn sie stellen im allgemeinen durch die Verbrämung mit virtuosen Spielmanieren, grundsätzliche Diminuierung oder akkordische Zusammenziehung polyphoner Vorlagen derart freie Paraphrasen dar, daß ihnen urkundlicher Wert vom Standpunkt der Volksliedkunde höchstens in Ausnahmefällen wird zugestanden werden dürfen.

Eine besondere Stellung nehmen die Quotlibetsammlungen ein. Neben einigen Versuchen des Berliner Liederbuches Z 98 kommen besonders des Wieners Wolffgang Schmeltzl[1]) „Guter, seltzamer vnd künstreicher teutscher Gesang" usw. (Nürnberg 1544 bei Petrejus) und Melchior Francks Fasciculus quotlibeticus (seit 1603)[2]) in Betracht. Quotlibet (Quodlibet) bedeutet je nach der Schreibweise „wieviel" oder „was euch gefällt", meint also eine lockere Improvisation. Sehr hübsch ist die Definition des Christof Demantius (Isagoge 1632): „von allerlei Klauseln und possierlichen Liedern wie ein Bettlermantel zusammengeflickt", und Michael Prätorius sagt (Syntagma III 17) „eine Mixtur von allerlei Kräutern, una salata di Mistichanza". Von den zwei deutlich getrennten Typen scheidet der eine hier aus: jene Gattung, bei der die erheiternde Wirkung allein auf dem gelinden Blödsinn des Textes durch Aufzählung unsinnigster Abarten prosaischer Gegenstände, etwa von hunderterlei Eiern, Nasen, Narren, Mäusen, Katzen beruht. So erzählt z. B. Felix Platter in seiner Selbstbiographie, bei seiner Hochzeit zu Basel (um 1550) habe Christelin der Bläser mit seiner Viola und den Singschülern „von Löffeln" gesungen — Schmeltzl hat uns diese Juxmotette zu vier Stimmen, in der unermüdlich über „silberne löffel, lange löffel, große löffel, hübsche löffel" gealbert wird, aufbewahrt. Uns kümmern vielmehr jene Quotlibets, in denen kleinste Volksliedzitate zu einem pudelnärrischen Flickenteppich von erheblichen Ausmaßen zusammengenäht wurden. Der Witz lag textlich in der drolligen Abfolge eigentlich unzusammenhängender Sätze, die nun aber doch einen neuen,

[1]) Elsa Bienenfeld, Wolffgang Schmeltzl u. sein Liederbuch u. das Quotlibet des 16. Jahrhunderts (Sbd. IMG. 1904).

[2]) Eitner, Das deutsche Lied des 15. u. 16. Jahrhunderts (1. Band Quotlibets), 1876.

burlesken Sinn ergaben, musikalisch in der überraschenden gleichzeitigen Kombination von bekannten gegensätzlichen Melodien zu einem logisch sinnvollen Tonsatz. So beginnt etwa Schmeltzls 7. Quotlibet, von N. Schnellinger komponiert, mit annähernd simultanem Erklingen von „Es taget vor dem holtze" im Alt, „Ade, mit laid ich von dir schaid" im Sopran, dem Jakobston „wer das ellend pauen wil" im Tenor und Isaacs beliebtem „Zwischen berg und tiefem tal" im Baß. Gelegentlich haben sich aus mehreren solchen Bruchstücken ganze Lieder zurückgewinnen lassen; meist jedoch sind die Brocken so winzig, daß sie höchstens zur Lesartenkontrolle heranziehbar sind. Als Probe diene der Beginn von Schmeltzls 11. Quotlibet:



Es läßt sich hiernach vorstellen (und auch vielfach beweisen), welch starken Veränderungen auch bei größtem kontrapunktischem Geschick die Themen meist unterworfen werden mußten, um zu wirklich organischen Verbindungen zu führen. Die Rekonstruktion führt dann, falls Vergleichsfassungen fehlen, durch einfache Hebigkeitslesung noch verhältnismäßig am ehesten zu verläßlichen Ergebnissen.

3. Kapitel: Das altdeutsche Volkslied in künstlerischer Beziehung

Im folgenden sollen die altdeutschen Volksweisen nacheinander von der rhythmischen, baulichen und tonartlichen Seite betrachtet werden, um für das Endziel, die ästhetisch-ethische Beurteilung, die erforderlichen Voraussetzungen zu schaffen.

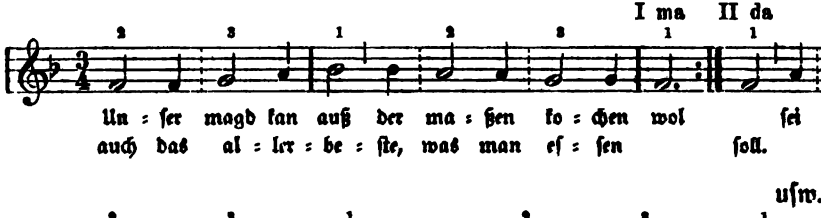
Die Frage nach der musikalischen Rhythmik der deutschen Volkslieder des 14. bis 16. Jahrhunderts war bisher wenig geklärt. F. M. Böhme geht ihr ebenso aus dem Wege wie R. Eitner; auch R. v. Liliencron nimmt keine Stellung zu ihr, und die einschlägigen Ausführungen von H. Rietsch[1]) vermögen nur teilweise zu überzeugen. Die Schwierigkeiten liegen einmal in der großen Verschiedenheit der stilistischen Wurzeln, denn das Hebigkeitsprinzip des Minnesangs und die Orchestik der Tanzmusik haben ebenso auf das Volkslied eingewirkt wie die immanente Jambik des silbenzählenden Meistersangs und die Mensuralistik der hohen Kontrapunktkunst. Hinzu kommt die ebenfalls recht ungleichartige, in sich wieder oft strittige Form der rhythmischen Überlieferung in Buchstaben-, Choral-, Scheinmensural-, andeutender und strenger Mensuralschrift sowie als Bearbeitung verschiedenen Grades und mit wechselnder Textierung.

Wie Makro- und Mikrokosmos sich in allen Erscheinungen gegenseitig bedingen und ergänzen, so auch auf dem Gebiet der musikalischen Rhythmik. Rhythmus ist die geordnete Abfolge von Gegensätzen. Der Gegensatz besteht im Wechsel von Schwerpunkten mit leichteren Partien, die Ordnung kann eine mehrfache sein: sie wird entweder, vom festen Gesamtorganismus als Gegebenem ausgehend, induktiv zu geringeren Bestandteilen hinabschreiten und ihnen ihr Gesetz aufzwingen — da haben wir das makrokosmische Hebigkeitsprinzip. Oder sie wird die Einzelsilbe zum elementaren Ausgangspunkt nehmen, jede zweite oder dritte als die stärker betonte zum Schwerpunkt niedrigsten Grades erklären und sich so deduktiv zu höheren Bindungen von zunächst wandelbarer Gestalt emporarbeiten — das wäre das isometrische Baugesetz.

Die Vierhebigkeit der Zeile ist das Urphänomen der germanischen Metrik; Zwei- und Achthebigkeit sind ihre gelegentlichen Abwandlungen; die vorkommende, aber seltene Sechshebigkeit bei den Minne-

[1]) Die deutsche Liedweise (1904).

singern ist stets als 2+4, 4+2, 8—2, nie aber als 3+3 zu denken. Die den Slaven gemäßere Dreihebigkeit (sowie ihre Verbindung mit dem Zweiheber zur Fünfhebigkeit) kommt bei uns nur höchst selten vor. Für nachstehendes Liedchen im ritmo di tre battute aus Pater Werlins Handschrift von 1646 (Böhme Nr. 304 a) wäre deshalb kroatischer Ursprung leicht denkbar:

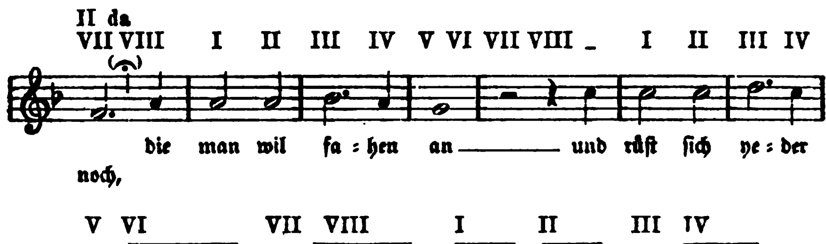




Sobald der Vorrat an Silben größer oder kleiner ist, als daß er das feststehende Gerüst der viertaktigen Periode gerade bespannte, müssen diese zusammengedrängt oder gedehnt werden, d. h. es entsteht echte Polymetrie. (Von der unechten, bloß agogischen, später.) Unter der Herrschaft des Hebigkeitsprinzips wird sich also Silbenisometrie nur als ein günstiger Sonderfall ergeben, nämlich wenn gerade die deckende Anzahl Silben vorhanden ist. Wie das Gesetz der 2^x Hebungen auch in zunächst scheinbar komplizierteren Bildungen sein schlichtendes Wesen treibt, sei an dem Beispiel des Reichstagsliedes von Paul Speratus (1530) durch Einfügung der fehlenden Pausen (eckig eingeklammert) und Setzung von römischen Zahlen für die Hebungen der Zeile gezeigt.









In der Urschrift (Fliegendes Blatt aus Rhaws Druckerei)[1]) wird der Tatbestand dadurch verdunkelt, daß einesteils die Pausentakte, die man im heutigen evangelischen Choral einfach durch Fermaten ausdrücken würde, als selbstverständliche Zäsuren nicht notiert stehen, andererseits an Stelle der hier eingeklammerten Fermaten die ideellen Zäsuren wirklich durch überschüssige Pausentakte versinnlicht worden sind. Man könnte hier also, falls man nicht von mangelnder Einsicht des Notators in das Wesen des achttaktigen „Übermenschenpulses" (Riemann) sprechen will, eine Art von „bloß andeutender Mensur" annehmen.

Gehen wir nun aber vom Mikrokosmus aus, so schließen sich an eine betonte Silbe als Kristallisationskern eine oder mehrere Vor- bzw. Nachsilben an — das „Motiv" entsteht, wie aus Atomen ein Molekül. Folgen sich mehrere solche Motive in einigermaßen vergleichbaren Abständen der Schwerpunkte, so entsteht die Vorstellung des Taktes. Damit ergibt sich das einzelne Motiv nachträglich als Glied eines höheren Organismus: es ist „Taktmotiv" geworden. Wohlgemerkt ist dabei die Gleichheit aller Takte (beim Hebigkeitsprinzip gewissermaßen der Ausgangspunkt) nicht ursprüngliche Forderung, sondern erst ein günstiger Sonderfall. Bedenkt man, daß im C-Takt ein- bis dreizeitiger, im $\frac{3}{4}$ Takt ein- bis fünfzeitiger, im $\frac{4}{4}$ Takt ein- bis siebenzeitiger Auftakt oder jedesmal Volltakte möglich sind, wobei jedes Motiv wieder männlich, weiblich oder gar hyperkatalektisch[2]) schließen kann, so leuchtet ein, daß sich, wenn man den Taktstrich nicht gleich den alten Mensuralisten als einfaches Rechen- und Lesezeichen, sondern als Schwerpunktssymbol

[1]) v. Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied um 1530, Nr. 1.

[2]) Vgl. den Freischütz-Ländler; allerdings vereinfachen sich derartige Taktmotive auch wieder zu einfachen Jamben der nächsthöheren Ordnung.

im Taktmotiv setzen will, oft trotz der Idee eines die Motive beherrschenden einheitlichen Taktes dieser selbst doch nicht glatt notieren läßt. Man erinnere sich an zahlreiche unserer Liedernotierungen von den Minnesingern an; als besonders belehrendes Beispiel sei das Zechlied „Der Tummler“ (Böhme, Nr. 321, nach einer Niederschrift um 1560) gegeben, wo die C-Taktmotive 2 3 4 | 1, | 1 2 3 (4) | und 4 | 1 2 3 bunt wechseln[1]):



Daß diese Taktmotive auch schon von der alten Zeit deutlich als solche empfunden worden sind, beweist Otts Lesart des Lindenschmidt-Tones (Böhme Nr. 375); denn während andere Fassungen diese heut noch isometrisch zu dem Choral „Verzage nicht, du Häuflein klein“ gesungene Melodie höchstens durch agogische Triolierungen abwandeln (z. B. Böhme Nr. 376), wird hier jeder Taktmotivschwerpunkt Anlaß für eine Verbreiterung der nachfolgenden Zäsur bis zur ausgeschriebenen Fermate, was $\frac{3}{2}$ Takte ergibt. Die ursprünglichen C-Werte setze ich über das Notenbild.



Der regelmäßige Takt erweist sich somit vom Standpunkt des kleinweltlichen Aufbaus als nicht notwendiges, sondern nur der Bequemlichkeit des modernen Notators erwünschtes Produkt von Motivfolgen. Der regelmäßige Takt verrät nämlich vielfach durch die Uniformität der ihn bewirkenden Motive eine gewisse Erfindungsarmut, während der unregelmäßige Takt aus „umsetzenden“ Motiven weder eine Vorstufe noch eine Entartung des regelmäßigen darstellt, sondern im Gegenteil

[1]) Bearbeitung von Richard Strauß im Kaiserliederbuch f. Männerchor.

meist ein regeres motivisches Bewußtsein und damit stärkere Energiespannungen, größeren rhythmischen Reichtum bekundet.

Der Grundsatz gleicher Silbendauer findet sich in einer großen Anzahl mensurierter Volksliedaufzeichnungen durchgeführt, deren Existenz damit den Beweis für die Richtigkeit einer isometrischen Lesung jener choralen Notierungen liefert, welche den Hauptbestand gleichsilbiger Singweisen darstellen. Wenn bei sogenanntem „weiblichen“ Endreim die betonte Silbe doppelte Dauer erhält, so darf auch das noch als isometrisch gelten, denn es handelt sich in Wahrheit um männlichen Schluß auf einer Hebung zweiten Grades nach ausgefallener Senkung (daher z. B. auch die durchgehende Vierhebigkeit der Nibelungen-Halbzeilen: „Uns ist in álten mǽrèn | wúnders vil geséit ⏑–“). Als Volksliedbeispiel diene ein Tenor aus Otts erstem Liederbuch:



Ein meid-lein zu dem brun-nen ging, und das war seu-ber-li-chèn,
be-geg-net ihm ein jun-ge-ling, der grüßt sie züch-tig-li-chèn.

Auch wo die Jamben (wie in der antiken Metrik) durchgehend im Tripelrhythmus mensuriert stehen, indem der Hebung zwei Schläge, der Senkung nur ein Schlag zukommen (was gewiß durch die Moduslehre der Mensuraltheorie stark unterstützt wurde), darf man noch nicht von Polymetrie sprechen, da hier noch kein grundsätzlicher Widerspruch zwischen geradem und ungeradem Takt besteht.

Des weiteren rechnet zur Isometrie jene besonders im 15. Jahrhundert beliebte andeutende Mensur, die bei übrigens gleichen Silbenlängen (Brevis) der Auftaktnote nur den halben Wert (Semibrevis) zuerkennt. Das war nichts als ein Warnungszeichen („diese Zeile beginnt jambisch!“) innerhalb sonstiger Neumierung, um sich bei dieser oft romanisch auch gegen den Wortakzent skandierenden Betonungsart das sonst unvermeidliche Rückwärtsrechnen vom Reimschwerpunkt aus zu ersparen. Ebenfalls nur andeutende Mensur stellt die Durchführung halber Silbenwerte für sämtliche Senkungen dar, ohne daß Tripelrhythmus gefordert wäre, wie Parallelstellen und -handschriften beweisen (z. B. mehrfach bei O. von Wolkenstein), oder wenn zur Bezeichnung etwas flüssigeren Zeitmaßes streckenweis sämtliche Silben auf die halbe Geltung reduziert werden. Wertverdoppelungen für ritardando, ungenaue Pausenbezeichnungen für Zäsuren u. dgl. stellen das übrige Rüstzeug andeutender Mensur dar.

Wir kommen zu agogisch notierter Isometrie in der Form scheinbarer Polymetrie. Johann Otts Liederbuch von 1534 enthält als Nr. 22—24 drei mehrstimmige Bearbeitungen des gleichen Volksliedtenors mit dem Anfang (die punktierten Taktstriche führen die vorgezeichnete Mensur durch):



Vom Standpunkt des gesamten Stimmgewebes ist die Betonung nach den Taktstrichen schön und sinnvoll, vom Standpunkt der Tenormelodie allein aber sinnlos, da diese nach den angedeuteten Hebigkeitsakzenten vorgetragen werden möchte — ein Konflikt, der von echt polyphoner, weil zugleich polytaktischer Denkweise zeugt.

Setzt man dagegen, um obigem Tenorfragment zu seinem individuellen Recht zu verhelfen, die Taktstriche unter Annahme gleichbleibender Semibreven nach den Textlebungen, so kommt man nicht ohne dreierlei Taktarten aus:

Ich stand an ei : nem mor : gen heim : lich an ei : nem ort

Bei durchlaufendem Gleichmaß der 𝅗𝅥 würden sich die Hebungen in ungleichen Abständen folgen, was einem dauernden Schwanken des Grundzeitmaßes gleichkommen würde. Will man also die Hilfsbezeichnungen zum Tempoausgleich

₵ 𝅜 = $\frac{3}{1}$ 𝅜· = $\frac{6}{2}$ 𝅜· und $\frac{6}{2}$ 𝅜· = ₵ 𝅜

vermeiden, so bleibt nur die Verwendung von Triolenzeichen übrig, also unter Reduktion auf die halben Werte:

Ich stand an ei : nem mor : gen heim : lich an ei : nem ort.

Damit verrät sich das Viertel als durchgängiger, latenter Grundwert der Silbenisometrie. Die Erklärung für das Zustandekommen dieser scheinbar so komplizierten Erscheinung finde ich am besten bei Thomas de Sancta Maria (Arte de tañer fantasia, Valladolid 1565) durch die Bemerkung ausgedrückt[1]), man könne eine Reihe gleich langer Töne auf dreierlei Manier ausführen:

[1]) O. Kinkeldey, Orgel u. Klavier in der Musik des 16. Jahrhds. (1910) S. 125.

Was der Spanier für Tasteninstrumente ausspricht und fast alle Klavierschulen bis zu Couperins Zeit wiederholen[1]), wird durch die gesamte, zumal vokale Kunstmusik des 15. und 16. Jahrhunderts bestätigt, und das altdeutsche Volkslied bringt diese drei Vortragsmanieren fortwährend in bunter Vermischung. Während die erste, normale Form den Eindruck des Gleichmäßigen, Selbstsicheren, Gelassenen macht, ruft die zweite denjenigen des Sehnsüchtigen, Weichen, Wiegenden hervor, und die dritte wirkt lebhaft, schwebend, eigenwillig — sie will nicht so sehr als „falscher Akzent", sondern mehr nur als Verkürzung der Hebungsnote im Gegensatz zu ihrer Verlängerung in der andern Manier verstanden sein. Diese feine Schwankung der Hebungsdauer von über bis zu stellt nun in „agogischer" Notierung dar (wie es H. Riemann nennt), was wir heute isometrisch unter Beifügung der Vortragszeichen (— und .) schreiben würden:



Betrachten wir unser Beispiel noch im einzelnen. Die schweren, doppelt lang notierten Auftakte sind uns bereits mehrfach begegnet (vgl. „Es ist der reichstag für"), sogar ihre Vervierfachung kommt in den Frühnotierungen des evangelischen Chorals oft vor und ist einesteils aus der notationsmäßigen Scheu vor Pausenbeginn, andrerseits aus der praktischen Erfahrung noch jedes heutigen Organisten zu erklären, daß beim Gemeindegesang langes Halten des ersten Tones bis zum sicheren Einsatz aller Singenden die Intonation und den rhythmischen Fluß des Weiteren außerordentlich unterstützt. Wie schon im 13. Jahrhundert mit naiver Ausführlichkeit Elias Salomonis anrät[2]): „Man beachte sorgfältig, daß der erste Sänger auf seinen Ton so lange wartet, bis der zweite vom Dirigenten den seinen bekommen hat; beide halten ihre Töne so lange aus, bis auch der dritte den seinigen emp-

[1]) Vgl. auch den „pointierten" Orchestervortrag der Franzosen anfangs des 18. Jahrhunderts (Schünemann, Gesch. des Dirigierens S. 136 – 140).

[2]) Gerbert SS. III S. 57.

sangen und schließlich der Dirigent selber mit der vierten Stimme den ersten Akkord voll macht und er die zweite Harmonie beginnt."

Weiter fällt auf, daß im ersten vollen Takt die isometrische Urgestalt unverändert zutage tritt. Ähnliches läßt sich fast bei jeder der oft äußerst differenziert rhythmisierten Volksweisen beobachten: immer an einer Stelle ist gewissermaßen der barocke Putz ovaler Ornamente abgefallen, um normgebend die geradlinigen Ziegelverbände des inneren Mauerwerks deutlich zu enthüllen. Man vergleiche den Abgesangsbeginn jenes berühmten Liebesliedes von 1601, dem der sonst bereits einem andern rhythmischen Stil zugetane Hans Leo Haßler offenbar in bewußter Betonung des Volksliedcharakters folgende agogische Notierung hat zuteil werden lassen (NB.):





Diese isometrisch blankgescheuerten Stellen erweisen sich öfter (vgl. z. B. weiter unten „Inspruck ich muß dich lassen") als treffliche Hilfsmittel, um die rhythmische Natur derartiger Weisen aufzuhellen.

Die Zäsuren verlangen noch eine Erklärung. Zugrunde lag ursprünglich die echte weibliche Endung | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝄽 𝅗𝅥 |, agogisch gemildert in | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝄽 𝅗𝅥 |. Da man aber scharfhörig beobachtete, daß der Sänger die abklingende Silbe doch meist etwas über die Taktmitte hinaus hielt, verlängerte man sie bis in die zweite Takthälfte hinüber. Der bereits geschilderte Usus des schweren Auftakts kam dieser Schreibweise insofern entgegen, als sich so für die zweite Takthälfte der agogische Typ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | herausstellte, und die rein äußerliche Zusammenziehung von

zu

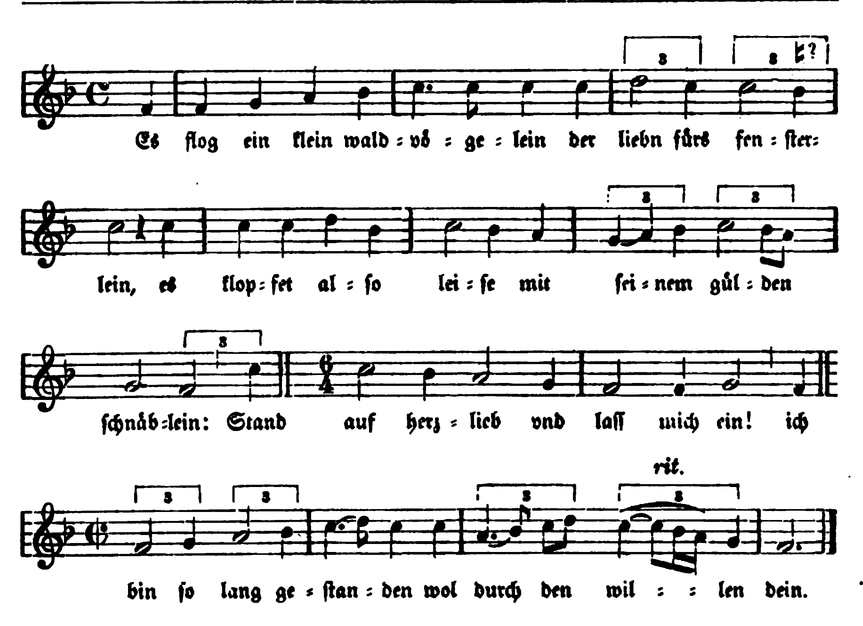
ergab jene unechten Hemiolen, die von echter, polymetrischer Taktdrittelung weit entfernt bleiben. Es handelt sich damit um eine Art von notationsmäßiger Tatbestandsverdunklung, die in ihrer zunftmäßigen Geheimnistuerei für die Psychologie jenes künstlerischen Zeitalters sehr charakteristisch ist. Der Vorteil dieser agogischen Zäsurenüberbrückung ist einmal ein sehr naher rhythmischer Anschluß zwischen den beiderseitigen Phrasengrenzen, außerdem ein geschmackvolles Lavieren, Unentschiedenlassen zwischen den beiden Typen | | und | | im abklingenden Reimwort. Überhaupt läßt diese ganze agogische Schreibweise ahnen, daß man aus der Epoche mittelalterlich primitiven Zählens in das Zeitalter der neueren Mathematik mit ihrer Bevorzugung irrationaler Werte hinüberzutreten im Begriff stand.

Meist ist einer der beiden Triolierungstypen der herrschende in einer Melodie. Die Mischung beider in der Reihenfolge ist häufig, denn wenn auch unserer Prosodie der „Antitrochäus", der für die Romanen der natürlichere ist[1]), an sich fernliegt, so wird er hier doch meist durch jene agogisch natürliche Dehnung der letzten Note vor dem Taktstrich (Penultima der Phrase) erklärt, welche schon im 14. Jahrhundert der Theoretiker Simon Tunstede[2]) hübsch mit dem Verlangsamen des Vogelfluges kurz vor dem Niedergehen verglichen hat. Oft ergibt sich diese Dehnung aber auch aus dem Drang der Notatoren nach Erzielung „unquadratischer" (Rietsch) Tendre, die sie dann durch Weglassung der Triolenzeichen über die Taktgrenzen der vorgezeichneten C- oder ₵-Mensur gerade soweit hinauswachsen lassen, daß sie trotzdem zu einem rechnungsmäßig glatten Aufgehen der Noten in (freilich nun zu zahlreichen) C-Takten hinreichen. Die alten Komponisten müssen dabei ein ähnliches Behagen verspürt haben wie die gothischen und barocken Baumeister, wenn ihre kühnen Kurven den toten Rahmen starrer Geometrie wundersam belebend ausfüllten.

Ein helles Licht auf die bewußte Verwendung der agogischen Triolierung zu Ausdruckszwecken wirft die Notierung folgendes reizenden Liedes in Gerles Tabulaturbuch von 1546 (Böhme Nr. 115):

[1]) J.-B. Beck in der Riemann-Festschrift (1909) S. 173; Wolf, Handbuch d. Notationskunde I 208 über den 2. Modus der Mensuraltheorie bei den Troubadours.

[2]) Dr. Peter Druffel, Über eine rhythmische Eigentümlichkeit in alten deutschen Volksliedern (Mus. Wochenbl. 1890 Nr. 9 u. 10).



Der besonders notierte Taktwechsel will hier nur als espressivo die Triolierungen unterstreichen — man könnte wetten, bei der Notierung anderer Strophen, wo der ausdrucksvollste Teil der Rede auf andere Zeilen entfällt, wäre auch der Taktwechsel entsprechend auf den Anfang oder das Ende der Melodie verschoben worden. Das *rit.* auf „willen" drückt das Original durch Wertverdopplung aus.

Wie schon gelegentlich des Liedes von den Brüßler Märtyrern erwähnt wurde, führt das Ausdrucksbedürfnis gelegentlich auch zum verfrühten Einsatz einer hervorzuhebenden Silbe, was notationsmäßig zu einer Synkope auf Kosten der vorhergehenden Silbe vergröbert wird, mit der ähnlich aussehenden Triolierung jedoch nicht verwechselt werden kann, weil die Summe der Notenwerte nicht durch ⌐ 3 ¬ reduziert zu werden braucht: es handelt sich nur um eine kleine Verschiebung, eine Vorwegnahme, einen kurzen Vorschlag auf gleicher Tonhöhe, den nachmals die Klavierromantiker gern direkt als solchen notierten. Als agogisches Zeichen für diese „pathetische Antezipation" wäre ←— zu benutzen [1]).

[1]) Ich habe diesen Begriff erstmals im Bachjahrbuch 1917 formuliert. Als weitere Beispiele außer den dort aufgeführten seien noch genannt: Schubert, Ganymed Takt 43 („Deine Blumen, dein Gras d r ä n g e n sich an mein Herz"); Bach, Weihnachtsoratorium, D-Dur-Arie für Baß: „Muß in harter Krippen schlafen".

Auch Unterteilungen der Triolenhalbtakte sind häufig und beweisen, mit welch sicherem rhythmischen Gefühl das Volk selbst schwierigere Bildungen bewältigte. Das beliebte Lied des „Freulein von Britannja" möge es belegen (Böhme Nr. 378):



Nun wird auch klar sein, warum z. B. folgende Schreibung des stets mißverstandenen „Wilhelmus von Nassauen" statt der heute, (z. B. auch bei E. Kremser) üblichen mit Taktwechsel, die allein richtige sein dürfte — fünfzeitiges Auftaktmotiv ohne nachfolgende Pause zieht eben automatisch $\frac{3}{2}$ Takt nach sich.

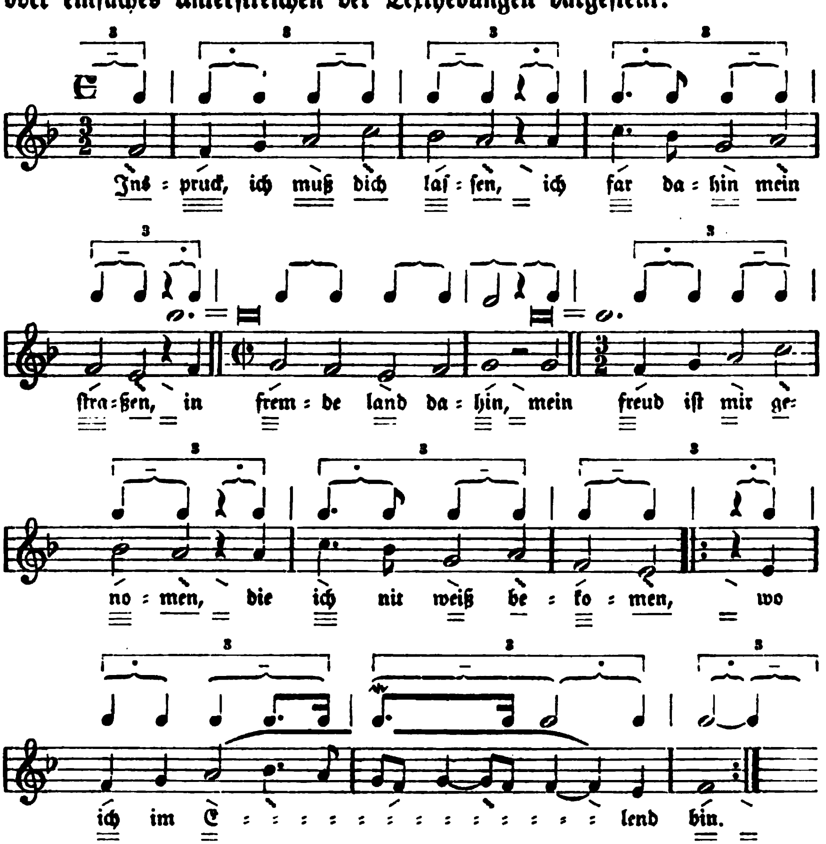






Es gibt nun eine große Reihe von Volksweisen im dreiteiligen Takt, denen ebenfalls Isometrie im C-Takt zugrunde liegt; die agogische

Triolierung hat nur statt der Taktviertel die Takthalben, also die nächsthöhere rhythmische Ordnung, abgewandelt. Einen deutlichen Einblick in diesen Prozeß gestattet in Heinrich Isaacs berühmter zweiter Fassung des Inspruckliedes die inmitten stehengebliebene, unagogische Strecke. In den Tripeltakten des Liedes hat der Grundtyp | ♩ ♩ ' ♩ ♩ | entweder nach der agogischen Manier 𝅗𝅥 ♩ (3) die Gestalt 3/2 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ' ♩ ♩ | oder nach dem Schema ♩ 𝅗𝅥 (3) die Form 3/2 | ♩ ♩ ' 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | angenommen, was nachstehend durch übergesetztes — · oder · — angedeutet sei. Man kann sich den Vorgang aber auch so vorstellen, daß neben den zweierlei Hebungsstärken des C-Taktes (´ und ‵) ein Nebenakzent dritten Grades (`) entstanden ist, der agogische Taktdrittelung nach sich zieht. Alle drei Stärkegrade seien nachstehend durch dreifaches, zweifaches oder einfaches Unterstreichen der Texthebungen dargestellt:



Ähnliche Triolierungen nächsthöherer Ordnung bietet z. B. Isaacs „Zwischen berg und tiefem Tal" im ganzen Umfang, das Lied „Ich hat mir auserkoren" (Lochamer Liederbuch Nr. 9) am Schluß der Melodie. Auch der viel umstrittene 5/4-Takt des Liedes vom Prinzen Eugen stellt nur eine solche schließliche Dehnung der im Reim isometrischen, weit älteren Weise durch Aufnahme von Nebenakzenten dritten Grades (emphatische Bänkelsängerbetonung) dar. Um die Entstehung dieses dem Deutschen eigentlich fremden Rhythmus zu verdeutlichen, werde nachstehend C-Takt (Motiv 2 3 4 | 1) unter Verwendung von Fermaten für die agogischen Silbenverdoppelungen durchgeführt:



Durch > seien außerdem die von den melodischen Höhepunkten resultierenden Akzente vierter Art angedeutet, die zu der vielfach gebräuchlichen volltaktigen Notierung geführt und durch Analogie auch noch die hier mit (>) bezeichneten Schwerpunkte nach sich gezogen haben. Die Entstehung von Nebentönen und diese gleichzeitige Idealkonkurrenz mehrerer Betonungsprinzipien legt in solche Melodie eine fabelhafte Spannkraft dynamischer Ströme und Gegenströme, sie ist wie der Knüttelvers etwas ungemein Germanisches in natürlicher Abwehr unserer einheimischen Prosodie gegen alle gelehrte, antikisierende Opitzerei.

Noch ein Schlußwort über das Wesen der agogischen Notenschrift. Die Agogik beschäftigt sich mit der Beobachtung jener feinsten vitalen Abweichungen von der starr mathematischen Norm des Metronoms, mit jenen kaum merklichen Kurven des Vor- und Zurückgehens (rubato), An- und Abschwellens, durch welche die Schwerpunkte niederer und höherer Ordnung mit geringerer oder größerer Spannweite umrahmt werden. Jeder Versuch, sie mit den notwendigerweise elementarsten

arithmetischen Verhältnissen mensural festzuhalten, muß außerordentlich vergröbern. Wird z. B. das Hervorheben der betonten vor der unbetonten Silbe, wie es z. B. die akzentlose Orgel allein durch etwas unterschiedliche Dauer auszudrücken vermag) in Wirklichkeit vielleicht durch das Längenverhältnis 8 : 7 dargestellt, so wird das von der Notation gleich recht radikal zu 2 : 1 vereinfacht. Und wenn beim Schlußritardando eine Verlangsamung um vielleicht 25% eintritt, so treiben die alten Volksliedaufzeichner das gleich auf 100% des Grundzeitmaßes hinauf, indem sie die Notenwerte schlankweg verdoppeln.

Diese Agogik ist dem Chorgesang (und dieser allein ist die vollkommen volksmäßige Vortragsart) eigentlich nur erst als Nachahmung des Solistischen zugänglich, wie es etwa in der fingierten Maske des Liebhabers, Wanderburschen, Zechbruders, Vortänzers die Singweise des Bänkelsängers darstellt. Diese Feinheiten dürften zumal im Einzelvortrag zur Lautenbegleitung zur vollen Ausbildung gelangt sein, der in seiner bereits bewußteren Stellungnahme zum Volkslied als einem Landprodukt dem Kontrapunktisten in der Stadt am ehesten zugänglich war. Die volle Naivität, das Selbstvergessen der wahrsten Volksliedausführung ist damit bereits dahin, hier hat schon einer „vom Baum der Erkenntnis gegessen" — und es ist zu denken, daß sich der Bauernchor in seinem Unisono oder Terzenvortrag (mit mancher Quintenparallele!) fast niemals absichtlich von schlichtester Isometrie hinweggefunden hat.

Die bisherigen Ausführungen werden darauf vorbereitet haben, daß im Volkslied, wo alles einfach sein muß, eine so komplizierte Erscheinung wie echte Polymetrie nur selten auftreten kann. Freilich, die germanische Hebigkeitslesung war im Volkslied, aller jambischen Glättungsbestrebungen der an romanischen Vorbildern geschulten Kunstlyrik unbeschadet, stets lebendig geblieben, und so kommen polymetrische Halbierungen und Verdoppelungen aus Überschuß oder Mangel an freien Senkungen oft genug vor. Aber dabei handelt es sich eigentlich um bloße Spaltung bzw. Zusammenlegung isometrischer Silben; so in den außerordentlich wandelbaren Strophen des Hildebrandliedes (s. weiter oben) oder bei dem drolligen, dem alten Streitlied vom „Buchsbaum und dem Felbinger" angehängten Trommelrhythmus, der die öffentliche Auslobung feierlich-formelhaft begleitete:





Echte polymetrische Dehnung findet sich selten; so etwa in dem geistlichen Volkslied vom „Täublein weiße" (Böhme Nr. 597) an der Stelle:



Durch den Wegfall aller Senkungen entsteht da ein reizender Ausdruck von Wichtigkeit und Feierlichkeit. Verschiebungen innerhalb des Raumes von vier Hebungen führen manchmal zu zweierlei Silbengrundmaß. So zeigt etwa der Schluß von Luthers Lied auf die Brüssler Märtyrer ein polymetrisches Stückchen, indem ebensogut die anfängliche Verkürzung zum Ausgleich für das agogische Schlußritardando entstanden gedacht werden kann, wie auch umgekehrt die Schlußverbreiterung als Folgerung aus dem agogischen animato der vorhergehenden, emporsteigenden Stelle auffaßbar bleibt.

Wird diese Verwendung von zweierlei Silbenwerten aber so allgemein durchgeführt wie in nachstehendem Liede[1]), so erscheint die eigentliche Volkstümlichkeit bereits als ziemlich fraglich. Da man das Zeitmaß nach dem lebendigen Gehör (nicht aus der papiernen Notation) entsprechend dem zeitlichen Abstand der Schwerpunkte sich vorstellt, so läuft diese Polymetrie für die Empfindung auf einen entschiedenen Tempowechsel hinaus:

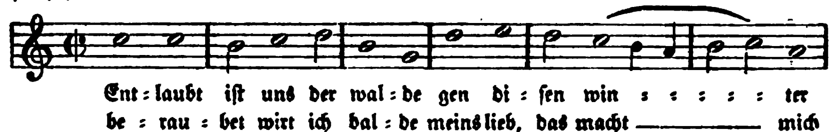


[1]) Böhme Nr. 197 nach dem „Gassenhauerlin" von 1535.



In der zweiten Hälfte der Stollenmelodie handelt es sich, wie die darübergesetzten Nötchen zeigen, nur um eine Verschiebung gegen die Isometrie. Sehr geistvoll wird nun aber, was im Stollen (zwecks Raumgewinnung für die Schlußkoloratur) gewissermaßen Notlage war, im Abgesang zum witzigen Spiel von strettaartiger Wirkung erhoben: nachdem die erste Zeile wieder die isometrische Norm im Hörer befestigt hat, bringen die drei folgenden, textlich ebenfalls vierhebigen Zeilen erneut die Verkürzung, die diesmal (durch das Fehlen der Koloratur als Gegengewicht) einfach wie eine Verdoppelung des Zeitmaßes wirkt. Und erst, nachdem dieser Silbenschwall sich etwas atemlos auf das „was" gestürzt hat, tritt eine Beruhigung in der textlich stark ritardierenden Schlußfigur ein. Aber wie gesagt: dies raffinierte Verfahren schmeckt bereits stark nach Kunstmusik.

Häufig tritt eine Polymetrie höherer Ordnung dadurch ein, daß freie Improvisationen (Blumen) die normale Taktigkeit sprengen. Als besonders lehrreiches Beispiel sei der Forstersche Tenor „Entlaubt ist uns der Walde" (Böhme Nr. 258) vorgelegt, den Rietsch (Deutsche Liedweise) als „Musterlied" vielfältig behandelt, wobei er freilich zu einer etwas anderen Lesung gelangt. Das Original, vom Kontrapunktisten zwecks Erzielung von Synkopen in den Allabrevetakt gepreßt, lautet:





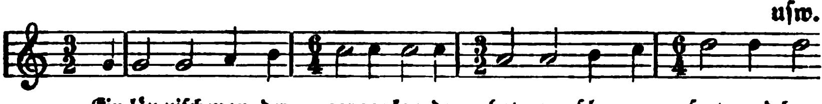
Reduzieren wir die Notenwerte auf die Hälfte und stellen wir die Rhythmisierung nach der Texthebigkeit durch Änderung der Taktstriche und agogische Triolen wieder her, so gelangen wir zu folgender freien, aber trotzdem wunderbar symmetrischen Form, die der Gestaltungsfähigkeit und dem Formgefühl des beginnenden 16. Jahrhunderts ein glänzendes Zeugnis ausstellt. Wieweit in dieser Beziehung freilich noch vom „Volkslied" gesprochen werden darf, bleibt eine offene Frage:





Der $\frac{4}{2}$-Takt an Stollen- und Abgesangsende zeigt **große**, der weimalige $\frac{3}{2}$-Takt **kleine** Koloratureinschübe von zwei (´`) bzw. einer (`) Eigenhebung.

Waren dies alles noch gewissermaßen Übergangserscheinungen von scheinbarer zu echter Polymetrie, so tritt wirkliche Polyrhythmik von dem Augenblick an ein, wo kein isometrischer Ausgleich mehr möglich ist — echter Takt- und damit letzten Endes auch Tempowechsel werden über das Zufällige hinaus Grundelemente des Baurisses. Ein solcher, naturgemäß seltener Vorgang kommt im Volkslied nie ohne besonders triftigen Grund vor. So zeigt sich in nachstehendem Tanzliede, das Wechsel von $\frac{3}{2}$- und $\frac{6}{4}$-Takt grundsätzlich durchführt, sogleich der Anlaß zu solcher Merkwürdigkeit: es soll der Eindruck des Närrischen erregt werden. Die Hemiolen sind im Original (Böhme Nr. 357 nach Peter Schöffers 2. Sammlung von 1537) durch schwarze Notierung hervorgehoben:



Wir haben diese rhythmischen Dinge hier verhältnismäßig ausführlicher dargestellt, nicht nur, weil sie in der einschlägigen Literatur so gut wie unbekannt sind, sondern vor allem, um den außerordentlich weiten Weg zu betonen, den das deutsche Musikdenken der alten Zeit an dieser Entwicklungsstelle bereits zurückgelegt hat. Die Wirkungen

solcher melodisch-metrischen Hochkultur strahlen vom Volkslied auf die geistliche Lyrik wie auf die gesamte Kunstmusik des Reformationsjahrhunderts hinüber und durften daher auf eine bevorzugte Würdigung innerhalb unserer Darstellung vollen Anspruch erheben.

Wollen wir diese Verhältnisse in noch weiterem Umfang betrachten, so kommen wir aus dem Gebiet der Rhythmik in das der Formenlehre. Auch hier werden wir die bisher beobachteten Kräfte am Werk sehen: wie Gesetzmäßigkeit im Kleinsten zu Freiheit im Großen, und Gesetzmäßigkeit im Großen zu Freiheit im Kleinsten führt. Vor allem aber werden wir dort, genau wie bei der Rhythmik, zwei Prinzipien künstlerischer Gestaltung als bestimmend beobachten: das eine, das man das „kristallinische" nennen könnte, sucht die zunächst amorphe Masse harmonisch zu gliedern, nach Achsen schlicht zu gruppieren, in mathematisch streng geregeltes Figurenwerk zu zwingen, mit einer gewissen anorganischen Kälte und Unbelebtheit zu disponieren; es sieht sein höchstes Ziel in dem klassischen Gleichmaß aller Teile, in der vollendeten Symmetrie der $[(2+2)+(2+2)]+[(2+2)+(2+2)] = 16$ Takte. Das andere, das man das „vitale" taufen könnte, sucht im Gegenteil das Allzuquadratische durch leise Willkür zu mildern, der starren Allgemeingültigkeit durch individuelle Züge den Hauch organischen Lebens einzuflößen und an die Stelle reibungsloser Schönheit den romantischen Zauber des Anmutigen, des Charakteristischen zu setzen. Wie überall in der germanischen Kunst, haben diese Gestaltungsprinzipien auch im altdeutschen Volkslied Ewigkeitswerte geschaffen.

Die musikalische Formenlehre des Volksliedes hat vom je vierhebigen Reimpaar auszugehen. Der primitivste Vorgang gestaltet sich so, daß auf die gleiche Zeilenmelodie beide Hälften des Zwillings abgesungen werden und beliebige weitere Reimgebinde sich monoton anreihen, wie in folgendem winzigen Ansinglied auf Neujahr (Böhme Nr. 531 nach Schmeltzl Nr. 6 und 8; Text schon im 15. Jahrhundert):



Wird es hier eines gewissen Apperzeptionswillens im Hörer bedürfen, um dem Melodieende abwechselnd die Bedeutung „leicht" und „schwer"

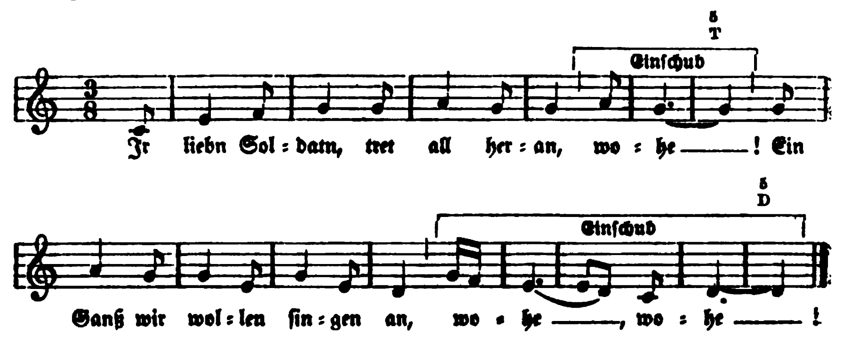
beizulegen, so führt mit innerer Notwendigkeit das Reimpaar zum Zusammenschluß zweier melodisch verschiedener Zeilen. Auch diese einfache Form findet nicht immer gleich die uns heute selbstverständliche Lösung „Halbschluß-Ganzschluß". Bald laufen beide Distinktionen auf die gleiche Kadenz hinaus, wie in dem eintönigen Weihnachtsliedchen (Böhme Nr. 540 nach dem Mainzer Cantual von 1605):



Bald verhindert die Verschiedenheit der Schlußfälle die Vorstellung einer einheitlichen Tonalität, wie in nachstehendem Epiphaniasgesang (Böhme Nr. 536 nach dem Paderborner Gesangbuch von 1617), wo man wohl dorischen Final- und hypoionischen Confinalschluß annehmen darf:



Soll aber cis ergänzt werden, dann haben wir (abgesehen von der entstehenden verminderten Quarte) die ebenfalls unbefriedigende Folge Tonika-Dominante; so z. B. in folgendem Soldatenliedchen von 1631, das die Uniformität der beiden Zeilen durch refrainförmige Anhängsel von zwei und vier Hebungen zu unterbrechen sucht:



Normal ist erst der Zweizeiler (Böhme Nr. 317 nach Melch. Francks Fasc. quotl. 1615 Nr. 5): „Es saß ein Kätterle auf dem Dach (D), es hat sich schier zu tode gelacht (T)."

Man erinnere sich auch an Heinrich Loufenbergs gleichgeformtes „Ich wölt, daß ich doheime wer." Kleine Einschübe können das Reimpaar zum drei- und vierzeiligen Gesätz erweitern.

Der echte Dreizeiler entsteht dadurch, daß dem Reimpaar ein abschließender „Riegel" folgt, der möglichst auch in anderem Rhythmus (z. B. weiblich gegen die männlichen Reime) abschließt. So das Lied über den Herrn v. Sain (um 1400) nach einer Aachener Papierhandschrift des 16. Jahrhunderts (Böhme Nr. 367):



Solche Dominantschlüsse am Strophenende, wohl aus plagalen Konfinalkadenzen hervorgegangen, finden sich gerade im historischen Bänkelsang viel. Sie bezeichnen gewissermaßen das „Fortsetzung folgt" bei diesen endlosen Strophenfolgen. Auch das minnesingerliche Formgesetz Stollen-Stollen-Abgesang läßt sich bereits durch den Dreizeiler ausdrücken.

Die normale Vierzeiligkeit nach dem Reimschema a b a b oder x b y b kann recht eigentlich als Ausgangspunkt für die meisten größeren Baurisse betrachtet werden, schon da in diesen die Stollen oft so gebaut sind. Als Muster diene ein Reutterliedlein von 1535 (Böhme Nr. 60):



Es ist allerliebst, wie hier die eingelegte Improvisation am Ende der dritten Zeile eine starke Spannung für unser Formgefühl erregt, die dann durch die knappe vierte Zeile zu wohltätiger Lösung gelangt. Genau die gleiche Erscheinung, sozusagen ein großrhythmisches Rubato, führt an entsprechender Stelle oft zur Einfügung einer selbständigen Zeile und somit zum Fünfzeiler, so in dem neuerdings durch Brahms und Wilh. Berger wieder bekannter gewordenen „Es steht ein' Lind' in jenem Tal" (Böhme Nr. 177 nach Berg und Neubers 68 Liedern um 1545). Man beachte, wie straff dort der Bogen durch Hinauszögern der Tonikakadenz bis zum Strophenschluß gespannt bleibt. Einen entgegengesetzten Vorgang zeigt ebenfalls ein Fünfzeiler, den ich als aus dem doppelten Dreizeiler a a b c c b durch Auslassung der vorletzten Zeile entwickelt verstehen möchte; diese Ellipse läßt den Schluß unerwartet früh eintreten und verleiht dem ganzen Gesätz damit etwas Frisches, Beschwingtes, Geschürztes (Böhme Nr. 82a nach Peter Schöffers 2. Liederbuch von 1537):



Man beachte die melodische Gleichheit der dritten und fünften Zeile, die die Teilung der Strophe in zwei ungleiche Hälften (3 + 2) besonders betont. Auch eine kleinrhythmische Beobachtung sei hier nachtragend eingefügt: diese Sechsachteltakte mit den widrig betonenden Halbtaktbeginnen stellen eine auch z. B. für den evangelischen Choral um 1700 typische Entartung dar[1]) — das dreizeitige Auftaktmotiv im C-Takt mit trioliertem Fortgang ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥 | ♩ ist von den Triolen her zu 3/4 ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | ♩ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. | mißverstanden worden.

[1]) C. Fuchs, Takt u. Rhythmus im Choral (Berlin 1912) spricht deshalb nicht mit Unrecht von „Walzer"- u. „Heilsarmee"-Chorälen sowie von solchen im „Mazurka-Takt".

Vervollständigt zeigt sich der Sechszeiler im „fränkischen Baurenton" von 1525 (Böhme Nr. 390a, Liliencron, Hist. Volksl. Anh. IIB), wofür der Text der ersten Strophe genügen mag:

Ach Gott in deinem höchsten Tron, (D 3)
du wolst vns nicht entgelten lon, (D 8)
daß wir so bößlich leben. (T 3 oder phrygischer Schluß)
Zu welschem vnd in deutschem Land (T 8)
sich keiner hält nach seinem standt, (T 8!)
tun alle widerstreben. (T 8!!)

Der dreimalige Oktavganzschluß in der zweiten Hälfte zeugt allerdings wieder einmal vom Nichtgekonnten ... Ein vollendetes Beispiel des a a b a a b-Typs, nur durch Wiederholung der letzten Phrase zur Siebenzeiligkeit erweitert, stellt „Inspruck ich muß dich lassen" dar. Einen interessanten Siebenzeiler vergleiche man oben im „Freulein aus Britannja", wo die Reimfolge x b y b | c d c durch melodische Gleichheit der ersten und dritten Zeile den Typus Stollen-Stollen-Abgesang durchschimmern läßt — allerdings laufen beide Stollenenden verschieden aus.

Sehr zahlreich und unterschiedlich gebaut finden sich die achtzeiligen Töne: zumeist als Verdoppelung des Vierzeilers a b a b oder a a b b, wofür man auf das Hildebrandslied, den Wilhelmus von Nassauen, „Mein gmût ist mir verwirret" und den „armen Judas" zurückblättern wolle. Musikalisch wird dies Schema gern so gestaltet, daß beiden Stollen je zwei, dem Abgesang vier Zeilen zufallen, so im berühmten „Benzenauer Ton" und dem Lied von Pavia (1525). Der Benzenauer (1504) teilt den Abgesang wiederum in ein aperto-chiuso gleicher Anfänge (Böhme Nr. 381 nach Handschrift Dresden M 53):







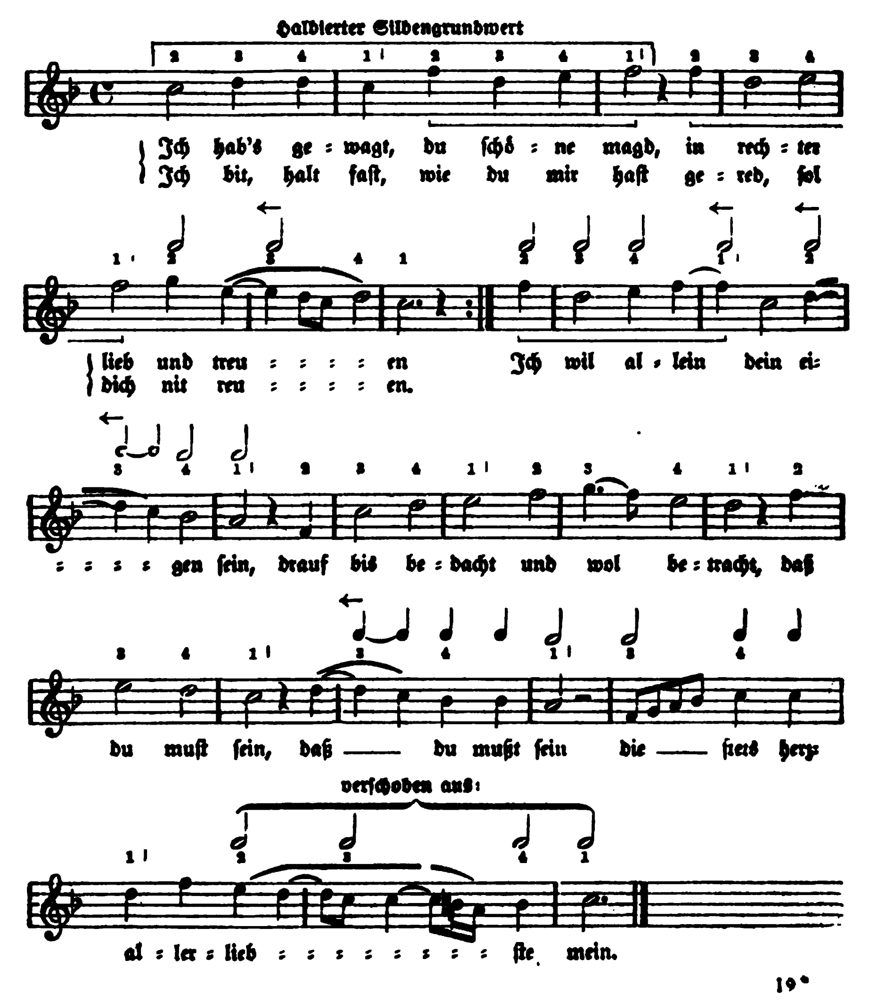
Die harmonische Disposition der Tonfälle ist reichlich primitiv. Sehr bemerkenswert ist die Melodie des Pavierliedes geformt, die Böhme (Nr. 389) in der Weise „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" des Klugschen Gesangbuchs von 1535 erhalten fand: der Abgesang sucht sich rhythmisch gegen den Vordersatz abzuheben und bringt die erste Stollenzeile wieder, jetzt aber an zweiter Stelle, — und durch die veränderte metrische Einordnung erhält sie ein anderes spezifisches Gewicht, wirkt infolgedessen auch andersartig:



Über das Verhältnis dieser Taktdrittelungen zur Isometrie sei auf das weiter oben über solche Erscheinungen Gesagte verwiesen; hier hat offensichtlich der große Silbenreichtum der ersten Strophe die Bildung der breiteren Taktart begünstigt. Tonartlich dürften in der Hauptsache d=dorische Confinalschlüsse vorliegen.

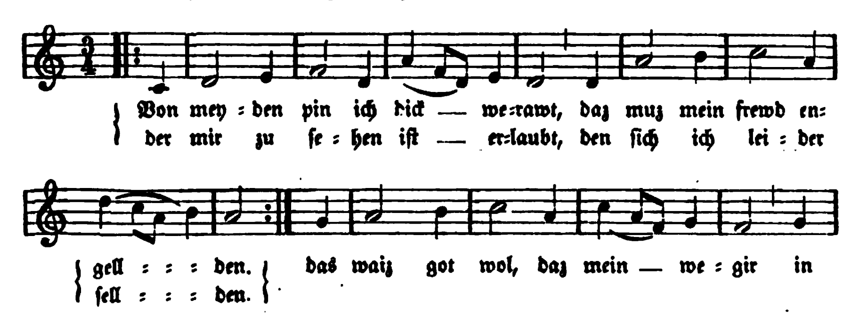
Noch größere Strophen sind meist mit Vorliebe durch Erweiterung des Abgesanges aus diesem Schema hervorgewachsen. Wie da durch allerlei Binnenreime kleine Zeilen abgesprengt werden, lehrt etwa

der bereits meistersingerlich leise verkünstelte Bau des schon mehrfach angeführten Reichstagsliedes von P. Speratus. Folgender Zwölfzeiler als letztes derartige Beispiel mag zeigen, wie solch Gebäude aus dem Achtzeiler durch Teilung der 1., 3., 5., 6. und 7. Zeile sich entwickelt hat. Die rhythmische Deutung der Notierung ist nicht ganz einfach und werde durch übergesetzte Zählzeiten der zugrundeliegenden Taktmotive verdeutlicht. Offensichtlich ist die Weise zumindest durch die ummodelnden Hände der Polyphonisten gegangen und trägt tief eingegrabene Spuren dieses Erlebnisses im Antlitz (Böhme Nr. 203 nach Frhr. v. Winnenbergs Christlichen Reuterliedern von 1582):



Der Grundwert der Silbe ist hier die 𝅗𝅥; die zahlreichen agogischen Halbierungen, kettenartigen pathetischen Antezipationen („allein dein eigen sein") und die verschobene Isometrie am Schluß legen in dieser Häufung mit dem dreimaligen Motivspiel im Leittontetrachord auf den Noten f d e f, das stark an Haßlers Kanzonettenmelodik gemahnt[1]), daher den Schluß nahe, daß wir hier schon keine Volksweise mehr, sondern einen nur am Volkslied geschulten, höfischen Tenor vor uns haben.

Hatten wir vorstehend die Entwicklung der Strophenformen aus kleinsten Anfängen heraus mehr nach den äußeren Umrissen betrachtet, so fragt es sich jetzt, wie dieser Rahmen melodisch ausgefüllt worden ist. Wen es interessiert, wieviel Sekunden-, Terz-, Quarten- usw. Schritte die Melodik der altdeutschen Volksweisen enthält, findet darüber eingehende Statistiken bei Rietsch[2]). Hier seien lieber einige Hinweise auf die Verwendung der Motive gegeben. Man darf allgemein sagen, daß der einmal angeschlagene Gedanke meist einfach nach den Bedürfnissen des modulatorischen Gerüsts mit musikantischer Zwangsläufigkeit sich fortentwickelte, nach der Seite der Ausdrucksästhetik selten und dann wohl immer nur hinsichtlich der ersten Strophe den Textinhalt ausschöpfte. Trotzdem lassen sich doch hie und da recht tiefe Einblicke in die Technik der namenlosen Melodisten gewinnen. So arbeitet etwa ein Stück des Lochamer Liederbuchs (Nr. 13) mit einem einzigen Motiv, das zeilenweis auf den verschiedensten Tonhöhen (D-Moll, A-Moll :‖ F-Dur, C-Dur, D-Moll) durchmoduliert wird, auf der Dominante sogar in tonaler Beantwortung aus dem Quinten- in den Quartenumfang zusammengedrängt:

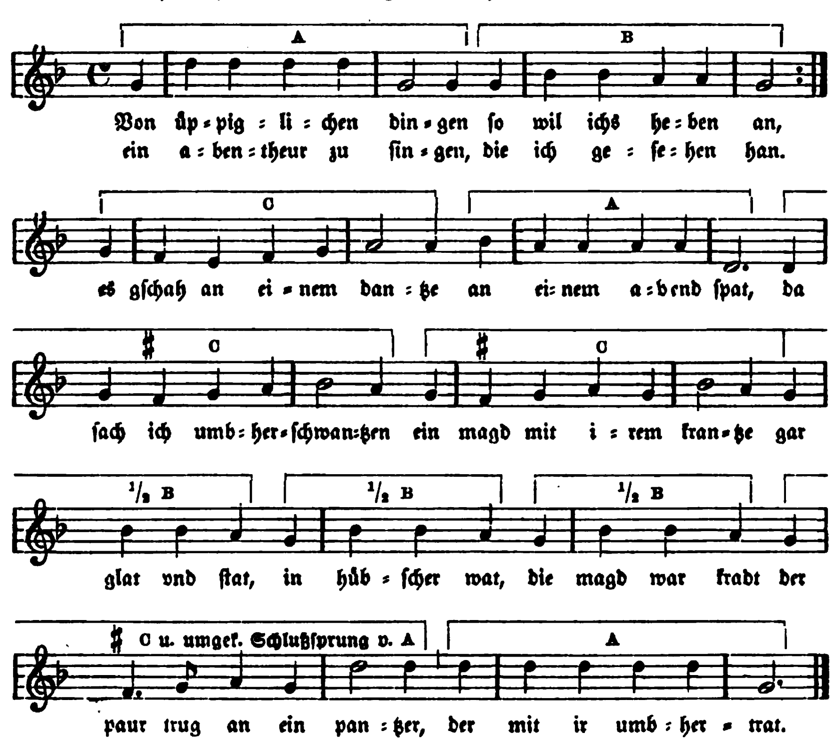


[1]) Auch der weltliche Text erscheint erst 1582 im Ambraser Liederbuch.

[2]) Die deutsche Liedweise, Kapitel Melodik.



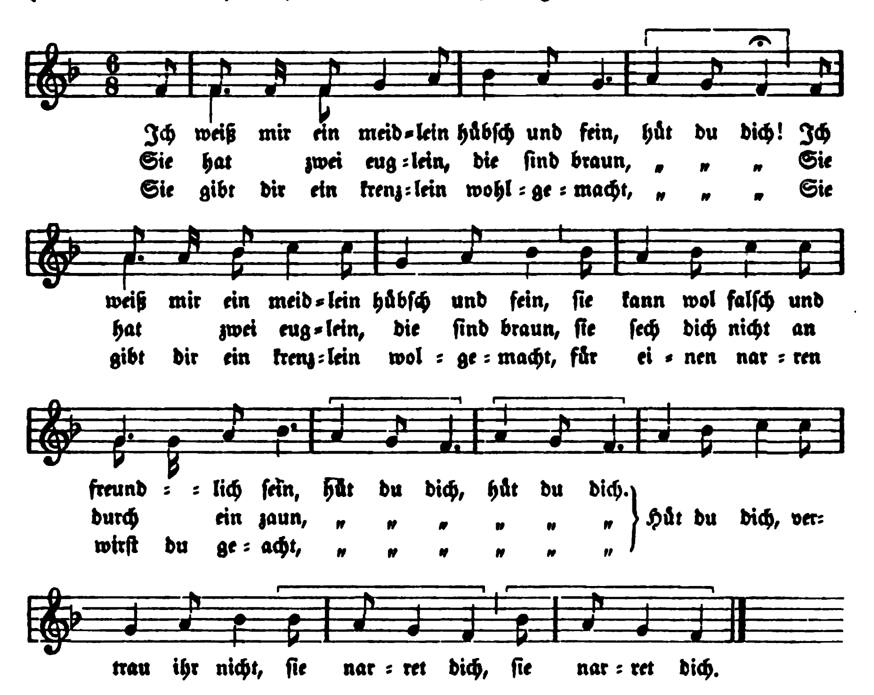
Welch geistreiches Spiel manchmal mit kurzen Motiven getrieben wird, zeigt der Schluß des früher angeführten Liedes „Ein mägdlein zu dem brunnen ging". Einen bemerkenswerten Wechsel dreier Motivtypen zeigt die Singweise zu Hans Hessenlohers Bauernschwank (Böhme Nr. 451 nach Schöffer II und Forster II):



Wir haben hier das trompetenartige, eckig-gradlinige Motiv A, das stufenweis absteigende B und die weichgeschwungene Arabeske C in mehreren kleinen Spielarten. Zumal im Abgesang werden diese drei Motive (nur die dreimalige Kurzzeile mit dem Reim d¹ durch die erste Hälfte von B) genau in der Anordnung der Reime c d c c d¹ d¹ d¹ c d angewandt, so daß hier das alte, aus der französischen Balladen- und Rondeautechnik vom Mönch und Montfort gern übernommene Gesetz „Gleiche Melodie für gleich reimende Zeile" noch

eine späte, aber durchaus organische Anwendung findet; wofür sich übrigens noch weitere Beispiele anführen ließen.

Vielleicht das Genialste, was das altdeutsche Volkslied an Motivverknüpfungen zustande gebracht hat, sind nachstehende dreizehn Takte (Liliencron Nr. 97, Böhme Nr. 200 nach Berg und Neuber um 1542):



Am Beginn, zwischen Grundton und Oberquarte, hören wir sozusagen die Überschrift, das freudig drängende erste Thema: „Ich weiß mir ein meidlein hübsch und fein" — dagegengesetzt das wortkarge zweite Thema „Hüt du dich", das, aus dem Abstieg des ersten Themas hervorgegangen, den melodischen Bogen bereits im dritten Takt überraschend und doch zwingend zum Abschluß bringt. Das erste Thema empört sich über den Widerspruch und setzt erneut, zur Lage zwischen Terz und Quinte gesteigert, ein. Diesmal ist die melodische Linie gleich auf Fortsetzung eingestellt, und in der Tat geht die Rede atemlos weiter aber diese Wiederholung ist wie ein höhnisches Echo, eine Parodie auf seine Begeisterung: „Sie kann wol falsch und freundlich sein." Nachdem der Sänger so explosiv seinen Gefühlen Ausdruck gegeben hat, gewinnt sein anderes Ich Zeit, gleich zweimal das warnende „Hüt du

dich" leise einzufügen; eine wunderbare Ökonomie der Form, denn so entfällt doch wieder auf jede Lang- eine Kurzzeile. Jetzt nimmt der getäuschte Liebhaber das Warnungsmotiv selber auf, aber diesmal nicht mehr in der beschwichtigenden, vorsichtigen Fassung, sondern er kehrt es in hellem, atemlosem Zorn um und führt es auf der nächst tieferen Stufe weiter. Zu unserer Überraschung ist es so plötzlich gleich dem ersten Thema in seiner Terzlage geworden und wir denken, er wird es wie beim vorigen Mal wiederholen. Aber nein, das zweite Thema schiebt wiederum einen vorzeitigen Riegel vor alle weiteren Erörterungen, indem es zweimal mit unbeirrbarer Gewißheit sein voriges „hüt du dich" zu der Feststellung verdichtet: „Sie narret dich." Unterscheidet W. Fischer[1]) treffend als die zwei Hauptformen moderner Musik den „Liedtypus" und den „Fortspinnungstypus" wie Sein und Werden, so möchte ich hier wie bei H. L. Haßlers „Jungfrau, deine schöne gstalt"[2]) vom „Fortspinnungstyp innerhalb der Liedform" sprechen: wir haben fast eine kleine Sonate mit Durchführung im allerknappsten Rahmen vor uns, und alle Energiespannungen einer solchen gelangen zur Schürzung und Lösung.

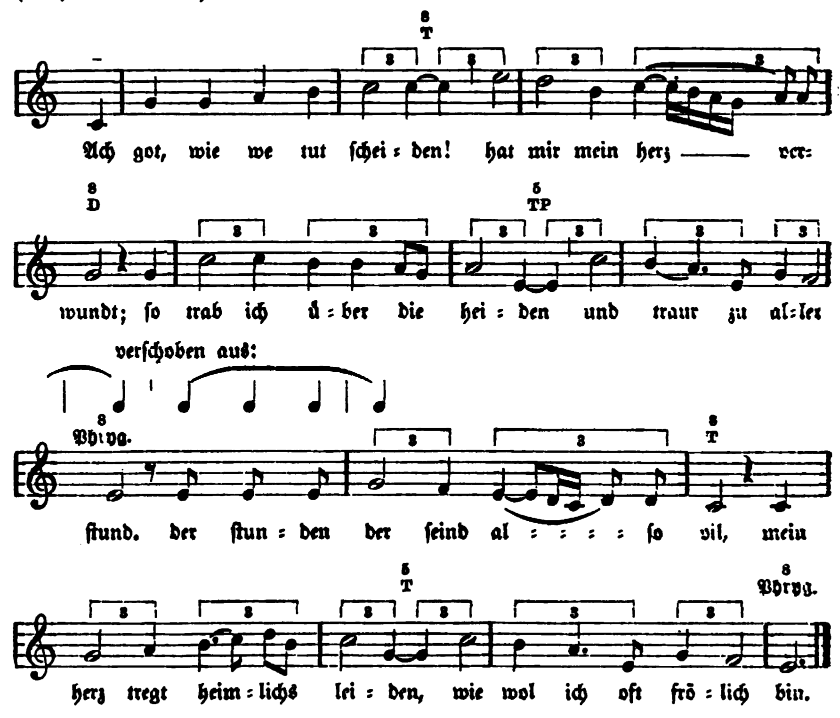
Tonartlich unterliegt das Volkslied noch einer ähnlichen Zwitterstellung wie der Minnesang, aber wir sind doch im Durchschnitt um zwei- bis dreihundert Jahre weitergekommen: die Kirchentonarten haben genug an Schmiegsamkeit gewonnen, um sich der Liedform einzufügen, und das Dur-moll-System hat reichlich Zeit gehabt, zur Literaturfähigkeit sich fortzuentwickeln — können sich doch im 16. Jahrhundert auch die Theoretiker nicht mehr der Anerkennung seines Daseins entziehen, wenn auch die Erkenntnis seines eigentlichen Wesens bei ihnen nur langsam Fortschritte machte. Mischtypen beider Prinzipien haben sich ebenfalls erhalten.

Natürlich kann vom Volkslied noch weniger als vom Minnesang Schulgemäßheit in der Behandlung der Kirchentonarten verlangt werden. Im einzelnen wird man (trotz vielfach mangelnder Vorzeichensetzung) ein ziemlich allgemeines Weiterdringen des Leittonbewußtseins annehmen dürfen; aber mit anerkennenswertem Geschick machen die Volksliedkomponisten sich vor allem jenen großen Vorteil der kirchentonartlichen Faktur zu eigen: die vielseitige Disposition der Distinktionsschlüsse auf allen gleichberechtigten Leiterstufen (vgl. oben S. 72).

[1]) Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils (Adlers Studien zur Musikwissenschaft III 24).

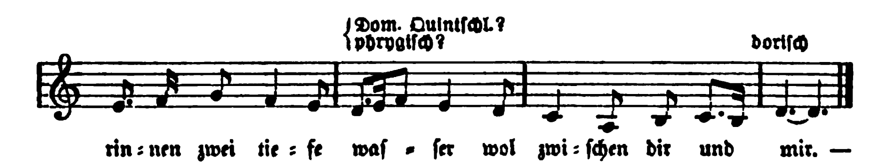
[2]) Vgl. die betreffende Analyse weiter unten.

Beispiele für klares Dur und Moll wird man genug in dem reichen Schatz der bisher zitierten Volkslieder finden. Kennzeichnend für jene Epoche, welche die Kirchentonarten bereits zu den drei Typen Jonisch (= Dur), Dorisch (oder Äolisch = Moll) und Phrygisch zu vereinfachen trachtete, findet sich oft ein Gemisch von Dur und Phrygisch, wobei die phrygischen Kadenzen kaum als Terz-Tonikaschlüsse verstanden werden können. So etwa in jenem schönen Abschiedslied aus Forster III (Böhme Nr. 262):



Eine unzweifelhafte Vertreterin des ersten Kirchentons (mit plagalem Umfang) sehen wir in folgendem Liede, das ein bedeutsames Zwischenglied zwischen dem alten Hero- und Leanderstoff und den Silcherschen „Zwei Königskindern" darstellt (Liliencron, Deutsches Leben Nr 63 A nach Berlin Z 98):

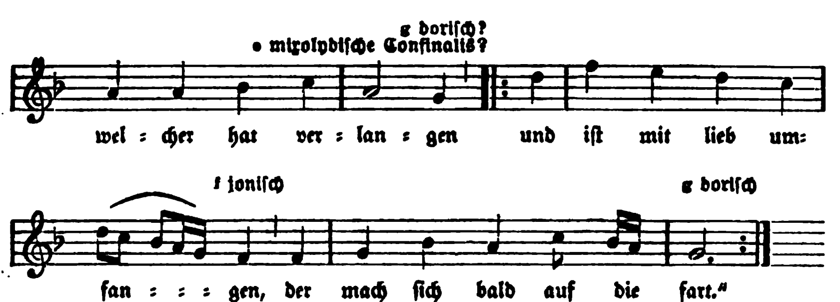




Als Beispiel eines ins F=System (ein ♭) transponierten Protus mit authentischem Umfang und reichem Wechsel kirchentonartlicher Wendungen diene ein Tenor Stephan Zierlers bei Forster, der auch in den evangelischen Kirchengesang als „Wacht auf ihr Christen alle, seid nüchtern alle Zeit" übernommen worden ist (Böhme Nr. 116, Liliencron Nr. 112):







Wie meine mehrfachen Doppelbezeichnungen andeuten, bleiben einige Fragen offen: meist schwankt man zwischen der rein melodischen Ausdeutung und einer von der innewohnenden Harmonik beeinflußten Auffassung. Ein typischer Fall sei nachstehend vorgelegt: hier kann es sich um echtestes Phrygisch handeln — aber die Melodik der gebrochenen Dominantseptimenakkorde legt auch eine C-Dur=Ausdeutung nahe, die durch untergelegte Bezifferung nachgezeichnet werden mag (neugedruckt von Joh. Wolf in der Liliencronfestschrift 1910 nach Darmstadt, Handschrift 2225):



Wird der lydische Tritus fast immer durch Einfügung eines ♭ zu transponiertem Jonisch oder F-Dur „mollifiziert", so sind mixolydische Beispiele wesentlich häufiger. Zeigt der „arme Judas" klaren Tetrardus mit mehrfachem Quintschluß (weshalb ihn z. B. Bäumker als d-dorisch mißverstand), so darf die Erzählung vom Grafen v. Rom, dieses edle mittelalterliche Fidelio-Epos, als Übergangsgebilde vom 7. Kirchenton zu G-Dur angesprochen werden.

Als ein von Dur noch unterschiedenes Jonisch wurde (oben S. 72) das Lied „Vernempt ir armen überall" aus Darmstadt 2225 genannt; für ein von Moll noch wegen der kirchentonartlichen Distinktionen getrenntes Äolisch zeugen Gesänge wie „Es wonet lieb bei liebe." Auch Vertreter der plagalen Tonarten sind nicht selten (z. B. „Im winder ist ein kalte zeit" im Schweizerton, Liliencron Nr. 139, hypojonisch). Als ein Beispiel für das transponische Hypoäolische betrachte ich das bereits aus rhythmischen Gründen bruchstückweis vorgeführte „Ich stand an einem morgen" (Liliencron Nr. 121 b nach Ott I).

Daß Kirchentonarten gelegentlich bewußt zu Charakterisierungszwecken angewandt worden sind, möchte man unwillkürlich aus dem Lied folgern „Ein Abt so wöll wir weihen", wo in einem Saufkloster zum guten Leben der Präpositus gewählt werden soll. Der Beginn auf dem Reperkussionston des transponierten Protus und die ungewöhnlich eckige Dorik legen solchen Verdacht zwingend nahe.

Beispiele kirchlicher Ironisierung sind ja seit der Spielermesse der Carmina burana (S. oben S. 165) nicht selten, zumal bei den Franzosen. Singt Loyset Compère in Petruccis Odhekaton Nous sommes de l'ordre de Saint Babouin, so äfft 1538 Heuteur in der Chanson Notre vicaire un jour die Gregorianik nach; Lasso steuert mit Il était une religieuse

und Deus qui bonum vinum creasti sogar zwei Stücke dieser Art bei, und eine spätere Zeit war so humorlos, im letzteren Fall sogar den Text wirklich ins Fromme zu verkehren[1]). Auch in Deutschland war durch die klerikale Verrottung vor der beiderseitigen Kirchenreform die Verhöhnung kirchlicher Singweise aufgekommen. Zumal die Parallele zu heiligen Zeremonien lockte recht kecke Nachahmungen hervor, etwa wenn in Forsters zweiter Sammlung die secunda pars einer Saufmesse dem Reim „Weinlein da herein! Was soll mir der Pfenning, wenn wir nimmer sein?" ein weitgeschwungenes, mixolydisches Kyrie eleison folgen läßt; ähnliches noch bei Melchior Franck. Sehr hübsch ist die Verwendung des psalmodischen Akzents in folgendem Trinklied aus dem gleichen Liederbuch, was durch chorale Schreibweise der betreffenden Stellen noch betont werden mag (Böhme Nr. 328):





Kein Wunder, daß dies närrische Stilgemisch, dem wir noch in den Studentenspäßen des Augsburgischen Tafelkonfekts zu Beginn des 18. Jahrhunderts wiederbegegnen, besonders zu quotlibetartigen, über den Rahmen der Liedform hinausgehenden Bildungen reizte, wie etwa in dem Martinsvogellied praesulem sanctissimum. Solch vergnügter Frechheit gegenüber braucht es nicht zu verwundern, wenn schon der alte Thomas Cantipratenses von den Martinsliedern grollte, es hätten sie samt und sonders zwei Teufel verfaßt[2]).

In glänzender Weise hat es aber der Landsknecht Jörg Graff verstanden, die freie gregorianische Rezitationsweise und straffesten weltlichen Marschtakt von marseillaisenhaftem Schwung zu einer einzigen, knappen Liedstrophe zusammenzufassen, wie es das Bild vom Landsknecht-„Orden" ja nahelegte:

---

[1]) B. A. Wallner, Steinätzkunst S. 134.

[2]) Michael IV 399.



Dieser Gegensatz zwischen Näseln und Schmettern, zwischen Formlosigkeit und Quadratur, zwischen Lehmbrei und Bergkristall, darf als eine wahrhaft glänzende Eingebung gewertet werden und zeigt in nuce, welch außerordentlicher innerer Spannweiten das Volkslied selbst im Munde eines einfachen Helebardenträgers damals fähig gewesen ist.

Man darf behaupten, daß das deutsche Volk gerade zu Beginn der Reformationszeit, als Ganzes vom Kaiser Maximilian bis zum letzten Reuttersknecht hinunter, künstlerisch eine seiner genialsten Stunden erfahren hat. Das altdeutsche Volkslied im Rahmen dörflichen Musiklebens darf als Hauptwahrzeichen dieses Erlebnisses gelten.

Fünftes Buch

Die Tonkunst der mittelalterlichen Stadt

(1400—1520)

Gotes genad ist mir beschehen,
daß ich hon eigen kunst ergraben

Michel Behaim



Erstes Kapitel: Städtisches Musikleben und Musikantenzünfte

Steigen wir von den freien Höhen der Burgen hernieder, wo der Ritter bald in edler Zucht, bald in frechem Raubsinn horstet, und meiden wir die weiten Ebenen, wo die reisigen Knechte des Landesherrn mit Drommetenruf über die Heide traben und die schnörkelhafte Schalmeimelodie des Schäfers am Rain dudelt, so empfängt uns die summende Enge der volksreichen Stadt, seit dem Ende des 14. Jahrhunderts die richtungweisende Führerin des deutschen Wirtschafts- und Geisteslebens.

Hier herrscht nicht in feudaler Selbstherrlichkeit der Wille des einzelnen Schloßherrn, gilt nicht uralt-dunkles Weistum und patriarchalisches Beharren auf ererbtem Ackergrund — hier drängen sich die dem Territorialgebieter entlaufenen Knechte, geschickte Handwerker Kaufleute und Mönche, eingehürdeten Schafherden vergleichbar, hinter dicken Mauern und vertrauen nicht mehr der Heldenfaust und trotzig wehrhafter Sippe, sondern der gemieteten Söldnermasse, dem diplomatischen Geschick, der Macht des Geldes.

Diese Geistesrichtung und soziale Wandlung mußte sich allenthalben auch der Tonkunst aufprägen: der freie Vagant machte dem privilegierten Stadtpfeifer und Magistratsbeamten Platz, die Kunst wird zweck- und nahrhaft, und ein ehrsamer wohlweiser Rat läßt sie der Bürgerschaft gut und reichlich, aber doch in peinlich geregeltem Maße, nach Verdienst und Bekömmlichkeit, verabreichen. Der Minnesang wird von schusternden und schneidernden Meistersingern zu einer lernbaren Wissenschaft voll Regelkrams und Wichtigtuerei verballhornt und in steifen Vereinssitzungen beckmesserlich verzapft. Die Kunstmusik aber gewinnt in gotischer, spinnwebfeiner Linienverschränkung den hohen Aufschwung zur kontrapunktischen Polyphonie und reizt genau wie die verzwickten Maßprobleme der gleichzeitigen Architektur zu geistreicher Lösung logisch schwierigster Aufgaben. Die Fugger hielten sich Hauskapellen und schickten ihre Organisten zur Ausbildung nach Italien; in Antwerpen zogen

im 16. Jahrhundert täglich die deutschen Kaufleute unter Vorantritt der Musik zur Börse, die dortige Unio civitatum hanseaticarum besaß ihre eignen Instrumente [1]), und die berühmten Lübecker Abendmusiken sollen aus der Gewohnheit der Kaufleute entstanden sein, sich nach Börsenschluß rasch noch etwas vom Organisten vorphantasieren zu lassen. Aus schwindelnder Höhe aber dröhnt in erschütternder Sprache über die geduckten Zeilen der Ziegeldächer und das Brausen des feilschenden Alltags herab der eherne Mund der Glocke [2]).

Die Türmer standen vielfach im Ruf der Zauberei und Unehrlichkeit, teils weil sie ursprünglich oft als schuldbeladene Verfolgte das Asylrecht des Kirchturms in Anspruch genommen haben mögen, teils weil sie in ihrer hohen Einsamkeit zu Sonderlingen wurden [3]). Die Türmer hatten die Glocken zu läuten, bei ausbrechendem Feuer die Bürgerschaft als „Tüter" mit dem Horn zu wecken, und mußten deshalb zumal bei jedem Gewitter auf die Türme, wobei z. B. in Bremen mancher Musikant vom Blitz erschlagen ward [4]). Weiter hatten sie die Stunden abzublasen, fremdes Kriegsvolk durch ein „Feldgeschrei" mit der Flöte anzumelden, worüber sich vielfach Türmerordnungen erhalten haben [5]). In Frankfurt a. M. galt 1463 vorschriftsgemäß die Aufmerksamkeit der Stadttrompeter auch den herankommenden Mainschiffen [6]). Bald wünschte man die vorgeschriebenen Signale und Stundenrufe auch in künstlerisch einwandfreier Form zu hören und setzte deshalb Berufsmusiker auf die Türme, die mit ihren Gesellen bereits im 16. Jahrhundert vielfach die Choräle an Festtagen im vollstimmigem Satz herabschmetterten (in Bremen z. B. viermal wöchentlich) [7]), ein Brauch, der sich für die Neujahrsnacht und Weihnachten vielerorts bis heute er-

---

[1]) E. van der Straeten, La musique au Pays-bas IV, 220 ff.

[2]) Für die reiche Kulturgeschichte der deutschen Kirchenglocken muß ich mich hier leider auf kurze Literaturangaben beschränken: Otte, Handb. d. kirchl. Kunstarchäologie und Glockenkunde (1884). K. Walter in Kirchenmusik Jahrb. XIX (1906) und XX (1907), ders. Glockenkunde (1913). Dr. M. Bader, Turm- und Glockenbüchlein (Gießen 1903). Joh. Biele über die Akustik der Glocken im Archiv f. M.-W. I.

[3]) Vgl. die bedeutsamen Romanfiguren in Max Eyths „Schneider von Ulm" und Anna Schieberts „Alle guten Geister".

[4]) J. G. Kohl, Bremen, S. 274.

[5]) Eine nürnbergische in meiner Dissertation S. 38, eine trierische im Archiv f. M. I 138, eine aus Amberg bei B. A. Wallner, Steinätzkunst S. 255, eine hamburgische bei Benecke a. a. O. S. 42.

[6]) C. Valentin S. 44.

[7]) J. G. Kohl S. 271.

halten und z. B. durch Schwind und Ludwig Richter reizende bildliche Darstellungen gefunden hat. Im 17. Jahrhundert wurden besondere Türmerkompositionen (z. B. von dem Leipziger Petzold) veröffentlicht.

Öfter fiel dem Türmer auch das Amt des städtischen Militärmusikus zu: so war Amberg in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts militärisch in Stadtviertel eingeteilt, deren jedes die nächstwohnenden Türmer als Trommler und Pfeifer benutzte; 1582 wurde einer von ihnen mit Gefängnis bestraft, weil er sich nicht für gebunden hielt, solchen Dienst sogar an der böhmischen Grenze zu leisten [1]). In Bremen wurden 1752 die Rats- und Regimentsmusik zu einem einzigen Korps verschmolzen.

Es ist nur ein kleiner Schritt von den Glocken zu den Glockenspielen, deren meist etwas verstimmter Klang mit den nicht immer leicht erkennbaren Choralweisen untrennbar zum akustischen Bilde der altertümlichen deutschen Stadt gehört und etwa in dem holländisch beeinflußten Danzig noch heute stündlich von allen Türmen schallt [2]).

Neben dem Feuertüter und Choralbläser auf dem Kirchturm steht als ein wichtiger musikalischer Stadtbeamter der Nachtwächter mit Partisane und Horn, der im Mondschein, von glühäugigen Katern umschnurrt und vor jedem Schatten zusammenschreckend, schläfrig durch die Giebelgassen schreitet und schon in Schmeltzls 23. Quotlibet singt:





Und so fort bis zum zweiten Aktschluß von Wagner's „Meistersingern" ... Zahlreich sind die Lieder, Reime und hübschen Wahrsprüche dieser halbkomischen, aber oft nachdenklichen Gesellen [3]). Das war freilich eine etwas muffige Musik im Vergleich zum schmetternden Tagelied des Burgwächters auf der Zinne; aber auch dieser Brauch scheint gelegentlich in die Städte mit hinabgewandert zu sein, denn Thomas Platter erzählt, daß um 1520 in Zürich morgens und abends Trompeter durch die Straßen zogen, um das Signal fürs Aufstehn und Schlafengehn der Bürger zu geben. Daran erinnert noch heut

[1]) B. A. Wallner, Steinätzkunst S. 259.

[2]) Über ihre Geschichte Edw. Buhle in Festschr. f. Liliencron (1910) S. 50 ff.

[3]) Jos. Wichner, Stundenrufe und Lieder der deutschen Nachtwächter.

vielfach das schöne Zapfenstreichblasen und Wecken unserer Garnisonen mit Trompete und Trommel.

Andere Stadtknechte hatten zumal bei Exekutionen Hörner zu blasen: das Hamburger Stadtrecht von 1497[1]) verordnet das Blasen vor und hinter dem vorbeigeführten Missetäter als Strafverschärfung. Im 16. Jahrhundert hatten die Stadtpfeifer in Nürnberg mitzuwirken, sooft auf dem Galgen „ein neues zimmer" gemacht wurde[2]). Der Rat als Inhaber städtischer Polizeigewalt hatte eine Fülle musikalischer Verordnungen zu erlassen. So heißt es etwa im Straßburger Stadtrecht von 1322, niemand solle „affter der dritten wahtglocken" Trompeten, Posaunen, Trommeln, hölzerne Hörner oder Jagdhörner blasen, Becken schlagen oder ungewöhnlich juchzen; nur Schalmeien, Bomhard und Pfeifen seien alsdann noch gestattet[3]). Ebenda mußte von 1349 bis 1791 der Türmer vom Münsterdach allabendlich zwischen acht und neun Uhr mit dem Grüselhorn ein Zeichen blasen, damit die Juden die Stadt verließen, wovon sie sich nur von Fall zu Fall durch eine Geldabgabe befreien konnten[4]). 1408 setzte die Straßburger Schneiderzunft eine Ratsverordnung durch, wonach bei Strafe von 30 Schillingen niemand mehr das Lied „vom Schneider und einer Gais" oder sonst ein Lied singen durfte, das „erber lüte und antwercke antreffende ist"[5]). Die meisten musikalischen Verordnungen bezogen sich auf das Hochzeits- und Tanzwesen.

Überall wurde die Höchstanzahl von Musikanten festgesetzt, um dem immer wieder hervortretenden Luxusbedürfnis der Städter entgegenzuwirken, und Stärke wie Art der Besetzung waren genau nach dem Stande der Feiernden behördlich bestimmt. Wohin das Fehlen solcher Beschränkung führen konnte, lehrt etwa die Hochzeit des Metzers Claude Baudoche, wo man vierzig Streicher, Lautenschläger und Trommler zusammensah[6]). Gewöhnlich werden zwei bis sechs Musikanten gestattet, meistens deren vier[7]). Regensburg bildet 1320 mit zwölfen eine seltene Ausnahme. Die mancherorten allein zulässige Anzahl von zwei Spiel-

---

[1]) Grimm, Deutsche Rechtsaltertümer II 310.

[2]) Sandberger, DTB. V 1, XXVIII ff.

[3]) Vogeleis, Bausteine S. 61.

[4]) Vogeleis, a. a. O. S. 66.

[5]) Vogeleis, a. a. O. S. 81.

[6]) Hemmer im Lothringer Kalender 1913.

[7]) Zahlreiche Stadtrechtsbestimmungen darüber bei Stosch, Hofdienst der Spielleute S. 9.

leuten erklärt z. T. die reiche Bicinienliteratur des 16. Jahrhunderts. Bezeichnenderweise verbot der Nürnberger Rat 1602 die Aufführung einer dreichörigen Hochzeitskomposition von H. L. Haßler in der Kirche, weil diese Besetzung nicht dem Stande des Bräutigams entsprach, und 1607 bekam sogar ein Ratsherr einen Verweis, weil Haßler ihm zur Hochzeit eine ganze Messe komponiert und aufgeführt hatte, was bestimmungsgemäß ebenfalls unstatthaft war. Man unterschied im allgemeinen zweierlei Besetzung: starkes und stilles Spiel, ersteres mit Hörnern und Trommeln, letzteres nur aus Geigen und Flöten bestehend, und bis ins einzelne war festgesetzt, wieviel Tänze mit diesem und jenem Ensemble bei Taufe, Verlobung, Jungfrauen-, Ammen-, Witwen-, Mägdehochzeiten, bei Polterabend, Kirchgang, Festessen und Nachfeier gespielt werden sollte. In Bremen wurde beim „Treck" (Hochzeitszug) einzig einer Braut „1. Standes" mit Posaunen und Trompeten vorausgeblasen, eine solche 2. Standes wurde mit einem Tusch nur am Brauthause bewillkommnet, im Zug aber doch von den Ratsspielleuten gehofiert; beim Hochzeitmahl des 3. und 4. Standes waren ausdrücklich Zinken, Trompeten, Posaunen und Dulcianen verpönt[1]). Diese Bestimmungen sind von Reval bis Köln von auffallender Gleichartigkeit, ebenso die festgelegten Lohntarife[2]). Häufig werden zum Schutz der eingesessenen Musiker Verordnungen erlassen, wonach Auswärtige geringeren oder gar keinen Lohn erhielten, das Mitbringen von solchen nur ländlichen Hochzeitern gestattet war und ihre Hinzuziehung seitens der Städter ganz verboten oder nur gegen Erlegung des vollen üblichen Lohnes auch an die verschmähten hiesigen Pfeifer erlaubt wurde, ein Recht, für dessen Wahrung J. H. Schein und seine Leipziger Amtsgenossen noch manchen Beschwerdebrief an ihren Magistrat schreiben mußten. So vermerkte der Stralsunder Bürgermeister Sastrow um 1550 es als ein Zeichen besonderer Hoffart, daß die Greifswalder Bürgermeisterin sich zur Hochzeit die herzoglichen Spielleute aus Stettin kommen ließ[3]). Es war Ehrensache, sich zu solcher Gelegenheit möglichst besondere Stücke komponieren zu lassen, und hieraus sind in alter Zeit die zahlreichen Sammlungen von Hochzeitsmusiken entstanden.

---

[1]) J. G. Kohl, Alte und neue Zeit (Episoden aus der Kulturgeschichte der freien Reichsstadt Bremen), Bremen 1871 S. 215—227.

[2]) Archiv f. M. W. I 139 ff.

[3]) Vgl. auch in Zeitschr. f. Kulturgesch. I 64—69 eine besonders anschauliche Hochzeitsschilderung aus Frankfurt a. M. von Faust von Aschaffenburg (1612) auf Grund einer Aufzeichnung der Familie Limburg vom Jahre 1482.

Um diese Veranstaltungen besser beaufsichtigen zu können, fanden sie meist in besonderen Tanzhäusern statt, und die Magistrate verboten heimliche Tanzstätten. Meist tanzte man auf der „Ratsstube", noch heut erinnert im großen Gildenhaus zu Riga die „Brautkammer" an solchen Brauch, 1396 besaß Augsburg ein städtisches Tanzhaus, ebenso Heidelberg, in Danzig diente der Artushof, in Köln der Gürzenich diesem Zweck, die Wiener Hofburg unterschied sogar ein großes und kleines Tanzhaus[1]), in Frankfurt a. M. hatten um 1350 nicht nur die Patrizier, sondern auch die Juden ihr eigenes Tanzhaus[2]), und 1267 mußte das Konzil zu Wien ausdrücklich den Christen die Teilnahme an jüdischen Hochzeits- und Neumondtänzen verbieten[3]). In Leipzig hielt man auf dem Rathaus und dem Schuhhaus Herren-, Innungs- und Gesellentänze ab, 1609 war dort am Pfingsttag bei den Bäckern, am Tage nach Johannis bei den Schneidern Handwerkstanz, zu Fastnacht gaben die Tischler ihr Spiel, nur in manchen Jahren die Schuster ihren Schwerttanz[4]). Bei all diesen Veranstaltungen wurde sehr auf Anstand gesehen; etwa den Mantel abzulegen war streng verboten, und dem Bürgermeister Sastrow konnte es geschehen, daß er in Greifswald zur Strafe vor den „Lübischen Baum" gefordert wurde, weil er in Unkenntnis des dortigen Gesetzes beim Tanz sich mit seiner Braut „umkuselt" (umgefaßt) hatte[5]).

Aber auch in den guten Bürgerhäusern wurde wacker getanzt und musiziert, wie Thomas Platter in Basel um 1540 an städtischen Vergnügungen aufzählt „kurzwil, sunderlich ze nacht mit dem hofieren mit instrumenten vor den häusern, mit den cymbalen, drümlein und pfiffen darzu, so einer allein verrichtet, demnach mit den schalmeyen, so gar gemein, item violen, citeren, so domolen erst ufgiengen, item von den dentzen so man haltet in fürnemen burgerhüsern, dohin die demoisellen gefiert werden, und dantzt man nach dem nachtessen by nachtliechtern branle, gaillarde, la volte usw." Das erwähnte Hofieren, bis zu Haydns und Mozarts Kassationen (vom gassatim = „gassenweise" gehen) im Schwange, bestand vor allem im Ständchenbringen Spitzwegscher Observanz und im Kränzelsingen, wie es schon in der Lebensbeschreibung Heinrich Susos um 1325 erwähnt ist. Doch gab manches

[1]) Mantuani, Musik in Wien I 280.

[2]) Böhme, Gesch. d. Tanzes in Deutschl. I 82 ff.

[3]) Mantuani, Musik in Wien I 125.

[4]) Wustmann, Musikgesch. v. Leipzig I 75 ff.

[5]) Kretzschmar in Festschr. f. Liliencron S. 126.

Mädchen mit dem Kranz auch die Unschuld dahin, so daß der schöne Brauch vielfach verboten wurde.

Zahlreich waren die Gelegenheiten, wo der Rat selber Musik zu liefern hatte: Bei Bewirtung und Einholung vornehmer Gäste (vgl. die Erinnerungen des Ritters Hans von Schweinichen oder Albrecht Dürers Tagebuch seiner niederländischen Reise), bei Schützenfesten und Aufzügen wie dem berühmten Frankfurter „Pfeifergericht" (vgl. Goethe, Dichtung u. Wahrheit I 1), das ich aber als „Pfeffergericht" nachzuweisen versucht habe[1]), besonders bei Volksfesten wie der Maimesse in Metz, dem Pfingstmarkt in Rostock, dem Domnik in Danzig, der Ostermesse in Leipzig usw., beim Aufzug der Halloren in Halle, der Salzwirker in Schwäbisch-Hall[2]). Da mag es oft erstaunlich wild hergegangen sein: 1513 tanzten bei der Jakobikirchweih in Metz 600 Menschen vier Tage lang bis jenseits der Stadttore unter Führung eines Festkönigs[3]).

Bei Gelegenheiten, wo die Magistratsmusiker mehrerer Städte mit deren offiziellen Abordnungen aufzutreten hatten, bedeuteten die vorgetragenen Fanfaren das von allen Hörern genau beachtete musikalische Wappen jeder Kommune. So hielten am Tage des Pfeifergerichts die Frankfurter Ratsherren sorgsam auf diese tönende Heraldik und nahmen z. B. 1552 den Nürnbergern ihre Gaben nicht ab, weil sie unentschuldigt ohne ihre städtischen Pfeifer gekommen waren; später ließen sie andere Pfeifer auch nur gelten, wenn sie „jene alte Melodie blasen könnten," was den sparsamen Nürnbergern viel Ärger und Kosten verursachte. Den genannten, altertümlichen Marsch hat dann noch Kaiser Wilhelm II. 1905 in neuer Bearbeitung dem Frankfurter Feldart.-Rgt. als Präsentiermarsch verliehen[4]). Dieser schöne militärische Brauch, wonach jeder Truppenteil „sein" akustisches Wahrzeichen erhielt, das kein anderes mit in der Parade stehendes Regiment spielen durfte, war ein letztes Überbleibsel der alten Musikheraldik[5]).

Zu solchen Zwecken mögen die Magistrate sich zunächst Fahrender

[1]) Die Musikergenossenschaften S. 109 ff.

[2]) Deren eigentümlichen Querpfeifermarsch hat H. van Eyken in seinem op. 11 (Verlorenes Leben) als Landsknechtsmarsch verwendet.

[3]) Hemmer im Lothringer Almanach 1913 S. 169.

[4]) C. Valentin S. 47.

[5]) 1913 wurde von Kretzschmar, Plaß u. a. an alle deutschen Städte eine Rundfrage zwecks Sammlung alter städtischer Turmsignale und Bruderschaftsmusiken versandt; über die Ergebnisse habe ich nichts in Erfahrung bringen können.

bedient haben, was aber bald zu Unzuträglichkeiten führte. Man sah sich von den hungrigen Gästen so überlaufen, daß z. B. Schweidnitz und Frankenhausen im 14. Jahrhundert nur solche Musikanten zum Tor hereinließen, „die darum sonderlich ersucht und bestellet wären." Darum half man sich mit der Verpflichtung eigner Musiker zunächst auf kürzere Frist; Urkunden von Regensburg 1415 sprechen von „auf drei Jahre", in Hamburg 1538 von „eine tydlangk". Schließlich entschloß man sich zur Gründung fester Stadtpfeifereien, und diese sind für lange Jahrhunderte zur wichtigsten Pflege- und Heimstätte weltlicher Musik und Musiker geworden.

Daß die rechtsbeschränkten Fahrenden sich unter der alten Devise „Stadtluft macht frei" zur Aufnahme als vollgültige Bürger in den Stadtverband drängten, war bei der bisherigen Unsicherheit ihrer Lage leicht verständlich. Hatte doch schon auf den Dörfern der rechtmäßige Erwerb eines Hauses vielfach den Argwohn der Seßhaften gegen den Wandrer gemildert und die Erlernung eines Nebenhandwerks[1]) für musiklose Zeiten wie Fasten und Landestrauer[2]) den Spielmann vor Not geschützt. Seit dem 13. Jahrhundert sind denn auch posûner, trombonâre, fidelâre, citaristae usw. als städtische Hausbesitzer in Basel, St. Gallen, Köln, Hamburg, Rostock und anderswo urkundlich belegt. Waren mehrere „verbürgerte Pfeifermeister" ortsansässig, so führte der mittelalterliche Genossenschaftsgedanke unfehlbar zu zunftmäßigem Zusammenschluß: man wohnte Haus an Haus im Pfeifergäßchen, der spilmansgazze oder platea joculatorum, bewahrte in der Zunftlade die „Rolle" der Mitglieder, weshalb die Hamburger Zunftmusikanten im 18. Jahrhundert schlechtweg „die Rollbrüder" hießen, und eine gemeinsame Kasse (im noch erhaltenen Zunftbuch der Münchner Musikanten „die Bix" genannt) bestritt gemeinsame Unkosten, Sterbegelder und Unterstützungen für Witwen und Waisen. Naturgemäß traf man auch gegenseitige Tarifabmachungen, damit keiner den andern unterbieten oder die Kundschaft überteuern konnte, vermochte das Privileg der Zunft sogar in gewissen Grenzen über den Stadtbann hin auszudehnen (so in Rostock und Straßburg „auf drei Meilen schiebweise im Ring") und verband sich zu gemeinsamer Bekämpfung aller unzünftigen „Schergeiger,

[1]) So besonders E. Valentin S. 42 über Doppelberufe der Frankfurter Musikanten im 15. Jahrhundert.

[2]) Die älteste musikalische Landestrauer in Form eines Tanzverbots findet sich im Frankfurter Bürgerbuch 1494 anläßlich des Hinscheidens Kaiser Friedrichs III. (Böhme, Gesch. d. Tanzes I 120).

Bierfiedler, Lotter, Aftermusikanten, Stümper" und anderer Schädlinge, unter denen Schüler, Studenten und unvermählte Pärchen das Hauptkontingent stellten. Aber auch nach oben hin, gegen die Ratsmusiker, hatten die verbürgerten Spielleute sich ihrer Haut zu wehren; so supplizierten sie in Bremen 1624 um ausschließliche Überlassung der Musik bei den „Sonntagsköstеn" (3. Standes), da die Stadtpfeifer sie durch ihre vielen Vorrechte „zu wäßrigen Suppen gebracht" hätten [1]).

Noch erhöhte Existenzsicherheit bot der Eintritt in kommunale Dienste als Stadtpfeifer oder Ratsgeiger — freies Quartier, ein Dienstrock mit dem Wappen der Stadt [2]), kleine Naturalbezüge und das erhöhte Ansehn den übrigen Musikerfamilien gegenüber trösteten über das meist nur geringe Gehalt. Dazu kamen die Einkünfte aus dem Neujahrssingen, das von der Bürgerschaft aber oft als lästige Bettelei empfunden wurde, weshalb z. B. 1443 der Konstanzer Rat seinen Stadtpfeifern lieber 5 Schillinge für einen Eimer Wein als Ablösung schenkte [3]). Im ältesten Leipziger Stadtpfeifervertrag von 1479 wird ausdrücklich befohlen, daß sie keinen Bürger um Neujahr angehen sollten [4]). Oft zogen die Stadtpfeifer (so im simplizianischen Abenteurerroman „Der vielgeplagte, nie verzagte Cotala", Freiberg 1690) auf die Türme, um den Wachtdienst zu versehen und mit ihrem Blasen und Fiedeln die wohlschlafende Nachbarschaft nicht zu stören. Nach diesem luftigen Wohnort hießen sie vielerorten „Haustauben", sonst „Hausmänner" (im Gegensatz zum Vaganten) oder „Kur" (d. h. erwählter Stadtbeamter oder „Späher"). Zunächst hatten sie noch schwer gegen die Exklusivität der andern Gilden zu kämpfen: die Reichspolizeiordnungen von 1548 und 1577 mußten ausdrücklich darauf hinweisen, daß alle Kunstpfeifer „ehrlich" seien. Ihre amtliche Tätigkeit bestand im Aufwarten bei allen städtischen Feierlichkeiten (Aufzüge, Bankette, Ratswahl usw.) meist vom „Pfeiferstuhl" aus, einer Ballustrade, die sich in allen alten Festsälen (im Artushof, Gürzenich, alten Leipziger Ratshaus usw.) erhalten hat; oder sie bliesen von einem kleinen Balkon herab, der z. B. ebenfalls am alten Leipziger und am Halleschen Rathaus zu

---

[1]) J. G. Kohl, S. 288. Wie grausam die Zünftler oft die Ratspolizei auf die unzünftigen Musiker hetzten, siehe ebendort S. 283ff.

[2]) 1377 werden in Frankfurt die Schilde der städtischen Pfeifer neu gemalt, C. Valentin S. 15.

[3]) Schubiger, Spizilegien S. 164.

[4]) Kade in M. f. M. 1889, dort auch der Amtseid der Leipziger Stadtpfeifer von 1613.

diesem besonderen Zweck nachträglich angebaut wurde. In Basel hatten sie im 16. Jahrhundert auf der Rheinbrücke zu gewissen Zeiten Platzmusiken zu liefern, in Wismar bestimmte 1343 die Spielleuteordnung[1]: Desgleichen sollen die Spieler, die im Stadtweichbild zu liegen pflegen, und denen das Ratsmusikerprivileg erteilt ist, an einzelnen Sonn- und Festtagen zwischen Ostern und Johannis, wenn sie zu Hause sind, unsern Bürgern im Rosengarten des Abends aufwarten und ihr Spiel auszuüben verpflichtet sein, und zwar mit „vedele, pype, bunge, basone, roote, vlogel und harpe". Der Ausdruck „wenn sie zuhause sind" zielt darauf, daß man den Stadtpfeifern allgemein reichlich Urlaub zu gewähren pflegte, um anderwärts (eine nahe Berührung mit den patronisierten Vaganten) ihre Einkünfte zu vermehren; wie ihnen überhaupt privater Verdienst durchaus gestattet war. Dafür hörten die Städter dann auch wieder fremde Stadtkapellen bei sich, und der drohende Vergleich spornte zu erhöhter Leistungsfähigkeit an. So fehlt es auch nicht an gelegentlichen Beweisen für Ehrgeiz- und Standesgefühl, etwa wenn 1579 die Augsburger Ratsmusikanten, deren Gehalt freilich das der Schulmeister überstieg, an ihren Magistrat schrieben „daz sy nun vil Jar her durch fünff Stattpfeiffer ain berüembte, löbliche Musicam gepflannzet vnd erhallten haben, Also daz dise Statt In disem fall, ohne ruehm zu melden, vor anndern löblichen frey- vnnd Reichs Stetten ain sonndern Ruem gehabt hat vnnd noch hat"[2]. Wie anderswo böse Zungen eine unerwünschte Konkurrenz heruntergemacht haben mögen, beweist das Aufkommen des Grimmschen Märchens von den „Bremer Stadtmusikanten", das gewiß auf einen Schwank neidischer Spielleute zurückgeht.

Der älteste oder beste Pfeifermeister am Ort hieß „Spielgraf" (Grave im ursprünglichen Sinn als der Graue, Älteste, Aufseher), so in Lübeck, Hamburg, München, Regensburg, — oder „Pfeiferkönig", so in Zürich und Bern; doch sind diese örtlichen von den landschaftlichen Pfeiferkönigen wohl zu unterscheiden. In Leipzig hatte der Thomaskantor noch zu Bachs Zeiten die Aufsicht über die Stadtmusikanten, weshalb sich z. B. J. H. Schein „Generaldirektor der Musik" nannte. In Augsburg unterstanden sie namhaften Organisten wie H. L. Haßler, in Nürnberg führte S. Lohet (ebenso wie in Heidelberg Michael Gaß) in humanistischem Stil den Amtstitel eines „Archimusicus der Republik".

[1]) M. f. M. XIV, 111 ff.

[2]) Sandberger in DTB V 1, LVIII ff.

In Hamburg war ihr Vorgesetzter der Ratskuchenbäcker als Dezernent für das gesamte Hochzeitswesen, in München der erste Hof- und Feldtrompeter. Innerhalb der einzelnen Pfeiferei war wieder alles genau hinsichtlich der Anzahl der Gesellen und Lehrlinge geregelt, während der Meister den Titel „Prinz“ (von princeps = Prinzipal) führte. Die Anzahl der Lehr- und Gesellenjahre (zwei bis sieben je nach der mehr ländlichen oder städtischen Gegend) wurde durch die Berufsverbände geregelt. Schon mit zehn Jahren konnte der Lehrling, da ja noch kein gesetzlicher Schulzwang bestand, zum Pfeifer gegeben werden, wobei ein Lehrgeld zu erlegen und „ehrliche und eheliche Geburt“ zu attestieren war. Es scheint meist ein elendes Leben in Kälte, Dreck, Krankheit, Hunger und Prügeln gewesen zu sein, das solch „Thurnerjunge“ durchzumachen hatte; oft war weit mehr Hausarbeit für die Meisterin und die rohen Gesellen zu verrichten als sorgsamer Unterricht zu beziehen, zu welchem sich höchstens am späten Abend der Altgesell murrend und widerwillig bequemte. Das Abhören, Absehen der Griffe und besonders das Notenabschreiben war die hauptsächlichste Fortbildungsmethode, und nur kräftige, begabte Naturen hielten sie durch. Auch sonst herrschte bei den Stadtpfeifern, wie fast alle Akten ergeben, ein zuchtloses Treiben — Trunksucht, Gewalttätigkeit, Unsittlichkeit, Zänkerei brachte immer wieder Konflikte mit der Obrigkeit, und z. B. die Nürnberger Stadtpfeifer waren zu Haßlers Lebzeiten im Probieren so faul, daß sie unter Aufsicht eines musikverständigen Ratsherrn auf dem Stadthaus üben mußten, um bei Festlichkeiten den Rat nicht vor fremden Gästen zu blamieren[1]). Hatte der junge Mensch schließlich sechs bis acht Instrumente notdürftig spielen gelernt — dieses „Alleskönnen“ ist kennzeichnend für die Stadtpfeifer der alten Zeit —, so wurde er zum Gesellen gesprochen und ging „fechtend“ auf die Wanderschaft, um hie und da „die Kunst zu grüßen“ und schließlich vielleicht durch Einheirat eine Meisterstelle zu gewinnen. Von besonderen „Meisterstücken“ wie bei andern Zünften ist nichts bekannt geworden.

Eine der reizvollsten Erscheinungen des Mittelalters stellen die großen, ganze Provinzen umspannenden Pfeifer- und Geigerkönigreiche, geistlichen und weltlichen Bruder- und Genossenschaften der Musikanten dar, die wir hier freilich nur im Fluge überschauen können. Daß derartige Berufsverbände öfters aus dem Zusammenschluß mehrerer Stadtpfeifereien hervorgewachsen sind, läßt noch eine Urkunde des Königs Ladislaus II.

[1]) Sandberger in DTB. V 1, XXVIII ff.

von Ungarn (1497) erkennen[1]), worin den „wohlbestellten Stadtmusikern von Wien, Prag und Breslau“ ihre „alte Ordnung und Privilegien“ landesherrlich bestätigt werden; danach sollten sie allein statt aller „wilden“ Wandermusikanten in Kirchen, Klöstern und bei Hochzeiten gebraucht werden. Auch das Reichsoberspielgrafenamt ist aus der Wiener Nikolaibruderschaft, das bayerische Spielgrafenamt aus der Münchner Zunft hervorgegangen, die große Württemberger Marienbruderschaft erwuchs aus der Stuttgarter Stadtpfeiferei, und die Straßburger Bruderschaft „zur Kronen“ ist im rappoltsteinischen Pfeiferkönigreich aufgegangen. Daneben spielte gerade hier aber auch das Organisationsbestreben der ländlichen Musiker eine große Rolle.

Teils als Begräbnisgenossenschaften, teils zwecks Beseitigung der geistlichen Bedenken wegen ihrer Berufsausübung, entstanden fromme Musikantenbruderschaften, deren früheste und wichtigste die Wiener Nikolaibruderschaft von 1288, im Elsaß die Dusenbacher und in der Schweiz die Uznacher Marienbruderschaft von 1407 sind — daneben steht auf französischem Boden mit ihrem eigenen Hospital zum heiligen Genesius die Pariser Confrérie des ménétriers de S. Julien von 1321, aus der später das Pariser Geigerkönigtum erwuchs. Die frommen Formen dieser Vereinigungen (Tragen einer Marienmünze, alljährlich gemeinsame Abendmahlsfeier, vor und nach welcher einige Zeit nicht musiziert werden durfte, u. dgl.) haben sich noch lange erhalten: die Ratsspielleute in Hamburg empfingen im 14. Jahrhundert regelmäßige Magistratszuschüsse für eine Opferkerze auf dem Domlektor[2]), in der Wiener Pfarrkirche St. Michael befand sich 1476 ein besonderes altare fistulatorum[3]), im 18. Jahrhundert stiftete die Münchener Musikantenzunft noch alljährlich einen dicken Wachsstock für das Bild der halb sagenhaften, auch in der Schweiz mehrfach belegten Spielmannsheiligen St. Kümmernis[4]) in einer Kapelle zu Neufarn bei Freising, und gegenwärtig bewundert man noch das reizende Gemälde der Maria, deren Mantel die betenden Spielleute überdeckt, auf dem 1399 durch Hermann, Trompeter Herzog Leopolds von Österreich und Pfeiferkönig der Pfeiferzunft im Bistum Basel, mit vierzigtägigem Ablaß gestifteten Musikantenaltar zu Alt-Thann

[1]) Mantuani, Musik in Wien I 288 Anm. 2 nach Handschrift Wien Hofbibl. 14005 fol. 1 a b.

[2]) Mönckeberg a. a. O. S. 49.

[3]) Mantuani a. a. O.

[4]) H. J. Moser, Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter S. 76 ff.

im Oberelsaß[1]). Auch die hübsche Sage vom Geiger von Gmünd sei hier erwähnt, dem das Marienbild einen goldenen Schuh zugeworfen hat.

Die weltlichen Pfeiferkönigreiche in Deutschland scheinen nach französischem Vorbild organisiert gewesen zu sein. Die ältesten deutschen Belege stammen bezeichnenderweise alle aus dem Westen des Reichs, der früheste findet sich im Haushaltungsbuch des englischen Königs Eduard III., dem 1338 gelegentlich eines Besuches bei Kaiser Ludwig dem Bayern auf der Rheininsel Nonnenwörth ein Pfeiferkönig Gottschalk (vermutlich im Dienst des Erzbischofs Balduin von Trier) mit dreißig Spielleuten aufwartete[2]).

Der Pfeifer- und Geiger„könig", in geradliniger Fortsetzung aus dem antiken Archimimus, dem staufischen Archipoeta und Vagantenprimas entstanden, hatte mancherlei Namenskollegen — den Tanzboden- und Kegelkönig, den Schützen- und Judenkönig, Wassergrafen (Deichhauptmann) und Troßkönig, und auch unsere Gegenwart spricht ja noch gern von einem Verbrecher-, Geiger-, Industrie- oder Eisenbahnkönig, während sie die geborenen, echten Könige verjagt.

Das Volk sah in solchen „Königreichen", die auch als Landesorganisationen anderer Berufsstände vorkommen, wirkliche Obrigkeiten. Wenn Karl IV., der seiner Erziehung und Neigung nach überhaupt gern französischen Mustern folgte, 1355 in Mainz den Fiedler Johannes (figellatorem suae aulae excellentem) zum König aller Spielleute durchs ganze heilige Reich ernannte, wenn Adolf, Erzbischof von Mainz, 1385 seinen Pfeifer Brachte „in Anerkennung seines ehrenhaften Verhaltens bei der Belagerung von Salza zum König fahrender Leute des ganzen Erzbistums" machte oder Pfalzgraf Ruprecht 1393 den Pfeifer Werner von Alzei für sein Territorium mit dem gleichen Amt belehnte, so konnten sie gewiß sein, daß solche Belehnung allgemein respektiert wurde, wenn auch vielleicht die damaligen Verkehrsverhältnisse die wirkliche Wahrnehmung der Würde in so weiten Gebieten noch nicht ermöglicht haben. Man vergleiche z. B. den mehr als kühnen Brief des Trompeters Jörg Baumann, seit 1456 rappoltsteinischer Fiedlerkönig der Bruderschaften zu Schlettstadt, Straßburg und Rosenweiler, an den Abt von Münster im Gregorienthal (1460) wegen ungerechter Tötung eines Lautenschlägers — wahrhaftig die Sprache eines zürnen-

[1]) Vogeleis, Bausteine S. 73 mit Abbildung.

[2]) Rühlmann, Geschichte der Bogeninstrumente (1887) S. 153.

den Königs[1])! Im übrigen wurde das Amt meist nicht in Anerkennung besonderer künstlerischer Verdienste, sondern mehr auf Grund gewerkschaftlicher Befähigung verliehen; jene alten Geigerkönige waren also nicht die Corellis und Tartinis ihrer Zeit, sondern nur, um modern zu reden, die Lokalverbandsvorsitzenden eines allgemeinen Musikervereins.

Die reichste Entwicklung eines Geigerkönigreichs läßt sich im Elsaß verfolgen, zumal seit Graf Schmaßmann von Rappoltstein einerseits, der Rat von Zürich andererseits 1430 auf dem Basler Konzil vom Legaten Julian Cesarini eine Bulle Papst Eugens IV. über die Abendmahlsfreiheit der organisierten Musiker erlangten (im Wortlaut leider noch nicht wiederaufgefunden), welche später oftmals neu bestätigt worden ist und allen weiteren Vereinigungen dieser Art bis ins 17. Jahrhundert hinein als Grundlage gedient hat[2]). Der elsässische Verband ging aus der Bruderschaft zur Mater dolorosa von Dusenbach hervor[3]), tagte zuerst bei Weiler im Albrechtstale, dann in Schlettstadt, schließlich bei Rappoltsweiler und umfaßte zur Zeit seiner größten Ausdehnung das ganze Elsaß vom Hauenstein bis zum Hagenauer Forst in drei Verwaltungsbezirken. Wie die Wiener Nikolaibrüder den Peter v. Eberstorff, wählten die Elsässer die Herren v. Rappoltstein zu erblichen Vögten, d. h. weltlichen Schirmherren und Rechtsvertretern, die sich 1481 von Kaiser Friedrich III. in dem „Pfeiferlehen" bestätigen ließen. Die ältesten Könige, denen eine jährliche Aufwandentschädigung in Naturalien, später in Geld, von der Bruderschaft, dann vom Schutzvogt aus den Musikerbeiträgen gezahlt wurde, waren Heintzmann Gerwer der Pfeifer (bis 1400), der Pfeifer Henselin (bis 1434), dann Loder der Trummeter, Georg Hock, seit 1456 Jörg Baumann. Am ausführlichsten sind die Satzungen von 1606, wonach u. a. die Bruderschaft als Zwangsgenossenschaft jedem Außenstehenden das Instrument beschlagnahmen, keiner dem anderen Lehrlinge abspenstig machen und niemand auf Judenhochzeiten für weniger als einen Goldgulden spielen durfte. Das Tragen einer Marienmünze und das Anhören einer alljährlichen eigenen Messe waren Pflicht. Der König hatte auf dem regelmäßigen „Pfeifertag"

---

[1]) Meine „Musikergenossenschaften" S. 82.

[2]) Die erhaltenen Zunfturkunden (1400 bis 1718) in besonderen Abhandlungen von Heitz (1854), Barre (1873), im Rappoltsteinischen Urkundenbuch von Albrecht, bei H. J. Moser (Dissertation), Vogeleis (Bausteine) usw.

[3]) Vgl. Wilhelm Jensens hübschen Roman „Die Pfeifer von Dusenbach" und Schillings' Oper „Der Pfeifertag".

der sämtliche Mitglieder vereinte, mit seinen gewählten Beisitzern Recht zu sprechen. Gegen die verhängten Strafen, die in Gestalt von Wachs zugunsten der Muttergottes von Dusenbach zu entrichten waren, konnte nur an das rappoltsteinische Herrschaftsgericht appelliert werden. 1458 wurde mit der unter Ritter Engelhardt v. Blumenecke stehenden Musikantenbruderschaft zu Riegel im Breisgau ein Vertrag auf Gegenseitigkeit abgeschlossen.

Das Ende der einst so berühmten und mächtigen Organisation war ziemlich kläglich: 1673 trat nach dem Aussterben der Rappoltsteiner als deren Rechtsnachfolgerin das Haus Pfalz-Birkenfeld auch die Erbschaft der Musikantenvogtei an. Seitdem zerrütteten ewige Zänkereien die Bruderschaft. Nur mit Mühe ließen sich noch Pfeifertage festsetzen, denen der König von Frankreich durch Einrichtung eines Jahrmarkts Anziehungskraft zu verleihen suchte. Die alte Selbstverwaltung wurde dadurch beschnitten, daß gegen größere Strafen ans königliche Gericht appelliert werden durfte. Der Conseil souverain versuchte mehrfach durch Disziplinarmaßregeln den stockenden Betrieb in der Bruderschaft zu beleben; 1745 gehörten zu ihr immerhin 850 Mitglieder, also zahlenmäßig noch ein stattliches Bild, dem aber bedeutende Schulden und eine allgemeine Unlust der Mitglieder gegenüberstanden. Als die Stürme von 1789 die Beamten des ancien régime fortfegten, kümmerte sich niemand mehr um die Zunft; als ihr letztes Mitglied starb 1838 zu Straßburg der Konzertmeister Franz Lorenz Chappuy.

In Bayern ist das Spielgrafenamt erstmalig durch einen „Trummeterbrief" Herzog Ludwigs des Reichen von 1464 nachweisbar, der zwei Brüder mit dem verantwortungsvollen Posten belehnt. 1626 bis 1638 war die Charge aufgehoben, da der Kurfürst es vorzog, die Oberaufsicht über die Musiker des ganzen Landes der Polizei zu übertragen, doch wurde das Amt 1638 für Peter Pondion neu gegründet und lückenlos mit Münchener Feldtrompetern bis auf Jos. Arnold Groß fortgeführt, der seit 1747 „regierte". 1775 beseitigte der Kurfürst endgültig die alte Würde nebst den vier Bezirksspielgrafschaften, um die beträchtlichen Einkünfte aus den Spielzetteln (Kunst- und Legitimationsscheinen) und Strafen dem Armenwesen zuzuführen; Groß erhielt bis zu seinem Tode 1784 jährlich eine Entschädigung.

In Österreich hatte sich aus der Vogtschaft des Peter v. Eberstorff über die Wiener Bruderschaft ein kontinuierliches und erbliches Spielgrafenamt entwickelt. 1459 wird eine Wiener Urkunde unterzeichnet vom (städtischen?) Spielgrafen Peter Irmely, dem Zechmeister der

Lautenmacher, den Zechleuten der Trummeterzech und den Nikolaibrüdern [1]). Daneben scheinen zeitweilig in den einzelnen Kronländern provinziale Geigerkönigreiche bestanden zu haben; so wird 1478 ein Wiener Hoftrompeter Wolfgang Wetter (1462 in Michel Behaims „Buch von den Wienern" ‚Wetner') in der Spielgrafschaft über Steyer, Kärnten und Krain bestätigt — das war aber eigentlich nur noch eine Geldpfründe, die verpfändet und verkauft werden konnte. Kaiser Ferdinand II. ging auf Zentralisierung solcher Lokalämter aus und ernannte 1557 die Freiherren v. Eitzing zu erblichen Spielgrafen in ganz Österreich, eine Charge, die beim Aussterben dieses Hauses 1620 auf die Freiherren v. Breuner überging. 1665 verlangte Leopold I. in einem Erneuerungsdekret, daß alle „Scholaren, Geiger und Pfeifer, ioculatores, Organisten, Positiver, Lautenschläger, Freisinger und Singerinnen" sich beim Spielgrafenamt zu melden hätten. Dieses wurde im Lauf der Zeit als Reichsoberspielgrafenamt zu Wien über das ganze Römische Reich deutscher Nation gesetzt, was aber nur eine Fiktion war, denn der Titel blieb eine rein habsburgische Hofcharge. 1775 unternahm Maria Theresia einen Wiederherstellungsversuch, 1782 jedoch hob Joseph II. das Amt unter dem 25. Inhaber als veraltet auf. Noch bis 1848 trugen die Generalintendanten der Hofmusik, z. B. die bekannten Musikfreunde Graf Moritz Dietrichstein und Joh. Ferd. v. Kuefstein, den ehrwürdigen Titel eines Hofmusikgrafen [2]).

Daß die Musikantenzünfte gelegentlich auch Übergangsstufen zum Collegium musicum darstellten, zeigen die „Ordnung und Articull der Spielleut ‚und anderer, so sich zu ihnen begeben'" Frankfurt a. M. 1613 und 1619, indem hier nicht nur die andern Hauptberufen angehörenden Gelegenheitsmusikanten, sondern auch Liebhaber (ein Notar, mehrere holländische Kaufherren usw.) aufgenommen werden [3]).

Schließlich sei noch die Württembergische Marienbruderschaft erwähnt, der Graf Ulrich 1458 ihre Statuten verbriefte [4]), wonach ein alljährlicher Pfeifertag zu Stuttgart unter Leitung des Meisters und der Zwölfer stattfinden sollte. Ebenso ist der Zusammenschluß der Kunstpfeifer des ober- und niedersächsischen Kreises von 1653 zu verzeichnen, an dessen Zustandekommen die Stadtpfeifer von Berlin, Dresden, Dessau, Halle, Leipzig, Chemnitz, Zwickau, Zerbst und vielen kleineren Städten aktiv

[1]) Mantuani, Musik in Wien I 223.

[2]) Köchel, Gesch. d. Wiener Hofkapelle S. 40.

[3]) E. Valentin S. 113—117.

[4]) Sittard in M. f. M. 1887 S. 2.

beteiligt waren[1]). Über das Ende dieser beiden Bildungen ist nichts mehr festzustellen, sie scheinen kein allzulanges Leben besessen zu haben.

2. Kapitel: Die Meistersinger

Wir hatten die Betrachtung des Minnesangs in dem Augenblick abgeschlossen, als Ritter Oswald v. Wolkenstein auf Burg Hauenstein in Tirol 1445 die Augen schloß. Damals war der erste berühmte Meistersinger 29 Jahre alt: Michel Behaim aus Sulzbach bei Weinsberg in Schwaben. Und als der letzte namhafte Meistersinger, Hans Sachsens Schüler Adam Puschmann aus Görlitz, im Jahre 1600 achtundsechzigjährig zu Dresden starb, war Thomas Selle, der Begründer der Hamburger Liederschule, eben geboren. Die dazwischenliegenden hundertfünfzig Jahre bezeichnen die Blütezeit der Meistersingerei. Auch in den äußern Lebensumständen Behaims und Puschmanns waltet eine gewisse Symmetrie, aber zugleich auch entschiedenste Gegensätzlichkeit: der ältere ist noch zu drei Vierteln fahrender Sänger, der bald in Dänemark und Norwegen, bald am Rhein und an der Donau auftaucht, noch erfüllt von den alten Idealen der Hofkunst und Hofgunst, so geringschätzig auf das Bürgertum herabblickend, daß die über seine spöttische „Angstweise“ erbosten Wiener ihn gewaltsam vertrieben. Als Vertreter einer edleren Vokalkunst schilt er über den niedrigen Geschmack der Großen: „Ir fursten vnd hern wy wol | lant ir euch laichen vnd coren | mit holen holtz vnd roren | vnd mit des rosses starcz | mit pech vnd auch mit harcz | vnd mit schaffdermen schelmig | mit vedern der gens twelmig | das man euch hundes heut | pleut | vnd durch gampelleut | vertreibt ir euer zeit!“ Schließlich findet der Ruhelose eine Heimstatt nach Art eines goliardischen Erzpoeten am Hofe Kurfürst Friedrichs I. von der Pfalz zu Heidelberg, wo er 1474 stirbt. Und sein Gegenpol, Puschmann, ist ebenfalls dauernd auf der Fahrt, nun aber kein armer Kleidergehrender mehr, sondern ein wohlbestallter Kantor und Gymnasiallehrer, der die Magistrate von Straßburg, Ulm, Nürnberg und Frankfurt zur Unterstützung der edlen, aber schon abblühenden Meistersingerkunst zu erwärmen sucht und sich vor den im Reich verstreuten Meistersingerschulen von Colmar, Steyr und Breslau als berühmter Virtuose und augs-

[1]) Ihre als „Kayserliche Confirmation der Artickel des Instrumentalkollegii“ usw. gedruckten Gesetze vgl. Spitta, Bach I 142ff.; dazu Neues bei R. Wustmann (Neues Archiv f. sächs. Gesch. 1905) u. A. Koczicz (Arch. f. MW. II 280ff.).

burgisch-nürnbergisches Zunftmitglied hören läßt. Dazwischen das Zeitalter ortseingesessener Bürgerkräfte, denen der Meistersang stolze Liebhaberei und schönste Feierstundenerquickung bedeutet, echt mittelalterlich scholastisch auf die selbstgeschaffene Autorität eines gleich zwölffachen Aristoteles sich stützend — jener zwölf in Ottos des Großen Zeit zurückverlegten „Meister", von denen Puschmanns und Wagenseils Berichte Walter von der Vogelweide als Landherren, Heinrich Frauenlob und Heinrich v. Müglin aber nur noch als Doktoren, Klingsor und Boppe als Theologiemagister oder letzteren gar als Glasbrenner kennen. Schlimmer als dem Marner, Wolfram, Konrad v. Würzburg und Reimar v. Zweter geht es in dieser getrübten Überlieferung dem Rest, denn gleichmacherisch prägen die Handwerker Regenbogen zum Schmied, Kanzler zum Fischer und Stolle zum Seiler um. Mainz galt als Vorort der deutschen Zunftschulen.

Nicht ganz mit Unrecht durften die Meistersinger sich als Erben der Minnesänger betrachten, deren „Töne" sie getreulich übernahmen und weiterbildeten, wenn auch die vormals höfische Formkultur bei ihnen vielfach zu äußerlicher Pedanterei ausartete und große technische Unterschiede im Laufe der Zeit sich geltend machen sollten. Übrigens vollzog sich genau der gleiche Vorgang der Verbürgerlichung auch im Lande der Troubadours, ohne daß sich direkte Verbindungen etwa zwischen den Meistersingervereinigungen von Arles und Toulouse und den deutschen Schulen nachweisen lassen. So hoch die Verdienste der Meistersinger im Sinne der Sprachreinigung und Poetik, der gregorianischen Melodiepflege und Gesangstechnik anzuschlagen sind, läßt sich doch nicht übersehen, daß in der trockenen Zunftstubenluft aus der ehedem fröhlich wuchernden Blume des Burggärtleins ein trotz fleißigen Begießens staubiges und blasses Zimmergewächs wurde, so daß es heute vieler Liebe und Nachsicht bedarf, um den künstlerischen Vorzügen dieser Erzeugnisse noch einigermaßen gerecht zu werden. Schon zu ihrer Zeit sind die Meistersinger als Märtyrer ihrer etwas eigensinnigen Überzeugung reichlich verspottet worden; verschiedentlich haben junge Walther Stolzinge ihnen bei währender Sitzung die Fenster eingeworfen.

Übrigens darf man die Meistersingerei nicht als nur retrospektive, technische Übung über blutlose Schemata auffassen; in ihren geistlichen Gedichten verbirgt sich auch ein gut Teil echter, erlebter Gelegenheitsschöpfung [1]). Die Meistersinger pflegten nicht nur die geistliche Spruch-

[1]) Vgl. G. Münzer, Puschmanns Singebuch 1905 (Einleitung) über ihre politische und religiöse Aktualität.

dichtung, wie man etwa nach Puschmanns und Valentin Voigts absichtlich einseitigen Auswahlen glauben könnte, sondern auch die weltliche „Hofweise", die aber als ein sich nur etwas künstlicher und gewählter ausdrückendes Volkslied musikalisch bereits unter dieser Gattung mit betrachtet worden ist. Die merkwürdige Mischung von steif angelernter fremder Gebärde und gesunder Volkstümlichkeit bei den allein zur Erörterung verbleibenden, tabulaturgerechten „Meistertönen" ist auch in tonkünstlerischer Beziehung allenthalben an der Mittel- und Übergangsstellung zwischen Choral- und Volkston, Kirchentonarten und Dur-Moll-Empfinden, Psalmodie und Hebigkeitsrhythmik, Neumierung und Mensurierung zu spüren.

Über die äußeren Schulgebräuche mit Gemerk, Tabulatur, Meistern, Gesellen und Lehrlingen, Dichtern und Sängern, dem Davidsgewinner und dem Kranz als Ehrenpreisen und über die seltsamen Tonbezeichnungen braucht hier nichts weiter gesagt zu werden — man nehme sich den Text von Wagners „Meistersingern" vor, da hat man die beste und schönste Einführung. Die Meistersingerei vertrat im Leben der alten Städter etwa die Rolle des heutigen Männergesangvereins (es wurde aber nie chorisch gesungen!) oder wegen ihrer auch produktiven Seite noch besser diejenige der ursprünglichen Zelterschen Liedertafel, vermehrt um allen geheimnisvollen Reiz sozusagen freimaurerischer Zeremonien. War doch Verkleiden, Namenerfinden, vielstündige, feierliche Formel- und Rätselrede ein Hauptvergnügen der mittelalterlichen Menschheit. Daneben vertrat die Singerzunft aber auch noch den Dilettantentheaterverein: nach einer Eingabe der Straßburger Schule von 1563 führten die Meister seit Alters in Danzig, Breslau, Ulm, Augsburg und Nürnberg öffentlich Komödien auf, als deren musikalische Zwischenakte und Einlagen Meisterlieder gesungen wurden — so noch in Adam Puschmanns Drama „Jakob und seine Söhne" (Breslau 1583), weshalb man hier von einer Vorgängerin der geistlichen Oper sprechen kann. Bezeichnenderweise hatte die erst 1844 aufgelöste Memminger Gesellschaft bis 1838 das Bühnenmonopol ihrer Stadt inne, während die Ulmer Meistersinger bei ihrer Auflösung 1839 in stärkerer Betonung der lyrischen Schultätigkeit ihr Vereinsvermögen dem dortigen „Liederkranz" überwiesen.

Am musikalisch wertvollsten sind die noch dem Minnesang näherstehenden Melodien; aber wie wenig auch bei ihnen auf die notenmäßige Überlieferung Verlaß ist, beweist z. B. die merkwürdig unklare Scheidung der meistersingerlichen Begriffe „Ton" (Strophengerüst) und

„Weise“ (Melodie). Wenn Hans Sachs z. B. 1545 sein Lob des tugendsamen Weibes „im Ton der ‚Gesangweise‘ des Römers von Zwickau“ (gemeint ist Reimar v. Zweter) singt — hat er dann wirklich noch die Originalnoten des Minnesingers oder wenigstens die bei den Meistersingern unter dessen Namen gehende Melodie beibehalten oder nur auf dem alten Reimschema eigne Tonhöhen aufgebaut? Andererseits sagt Puschmann von Gregor Schallers „Geborgter Freudenweise“, sie könne auch nach der „Grasmückenweise“ Puschmanns oder im „Rosenton“ des Hans Sachs gesungen werden, „daraus dieser zweyer töne zal vnd mas vnd gebent genumen“ [1]), oder bei Wolff Rones (d. h. Wolframs v. Eschenbach) „Guldenton“: „mag sunst auch in zweyen tönen gesungen werden, in der ‚Ritterweise‘ Frauenlobs vnd im ‚blauen Regenbogen‘, denn sie alle 3 einerley zal mas vnd gebend haben“. Das zeigt deutlich, daß hier mit „Ton“ und „Weise“ wirklich die melodische Füllung des formellen Rahmens gemeint war. In der Tat sind gelegentlich überraschende Übereinstimmungen zu beobachten, so bei Marners „Prophetentanz“ zwischen beiden Puschmannschen Aufzeichnungen und der Lesart der Colmarer Handschrift. Meist aber zeigen sich bei Parallelnotierungen bestenfalls schwache melodische Anklänge.

Echte Mensur kommt selten vor: Staiger [2]) macht eine Wickramsche Melodie aus dem „großen Buch von Mainz“ und mehrere Weisen aus der Zwickauer Handschrift namhaft, bei denen — aber auch nicht immer ohne konjizierende Nachhilfen — sich das Bestreben aufzeigen läßt, rechnerisch glatt aufgehende Semibreventakte durchzuführen, wie sie bei den kontrapunktischen Umschreibungen agogischer Volkslieder üblich sind. Besonders innerhalb der Koloraturen wird mit polyrhythmischen Darstellungsmitteln gearbeitet, und die Prachthandschrift des Valentin Voigt übernimmt aus der Kunstmusik sogar die für Schlußbildungen üblichen Synkopierungen.

Ganz überwiegend ist der Meistergesang im Sinne der Choralnotation geschrieben, die dafür so vortrefflich paßt, daß Staiger (S. 71) einige Stücke mit Vorteil direkt in die Ligaturen der Nota quadrata umschreiben konnte. Wie sind diese nun zu rhythmisieren? Bei einer ganzen Reihe von zumal älteren Weisen kann man das Hebigkeitsprinzip ohne Schwierigkeit durchführen, wenn auch gewiß nicht so uniform, wie Riemann [3]) es unter sequenzmäßiger Variierung der

[1]) Münzer S. 22.
[2]) Benedikt v. Watt (Beiheft JMG. 1914) S. 54 ff.
[3]) Handbuch d. Musikgeschichte II 1 S. 478 ff.

Stollenparallelen etwa an des Hans Sachs Morgenweise durchzuführen versucht hat — da setzen zumindest die Taktmotive mehrfach um.

Man muß das Problem historisch fassen: die Meistersinger übernahmen zunächst minnesingerliche Melodien oder wenigstens Strophenschemata, denen eine feste Hebigkeit innewohnte, wie ja unhebige Liedmusik überhaupt nicht recht vorstellbar ist. Ihre Hauptbeschäftigung bestand nun aber im bloßen Neutextieren dieser Weisen, und wo es ihnen von selbst gelang, behielten sie unbewußt in ihren Textparodien die vorgefundene Hebigkeit bei. Sobald sich jedoch dichterische Schwierigkeiten ergaben, hielten sie sich allein an die Anzahl der vorhandenen Noten, gingen also (und zwar immer entschiedener) zu frei akzentuierender Silbenzählung nach Art der alten Notkerschen Sequenz über[1]). In den meisten Fällen läuft bei ihnen also immanent hebige Melodie und silbengezählte, endreimende Prosa einigermaßen zusammenhanglos nebeneinander her. Man vergleiche den „Hofton“ Muschkenbluts (Muskatblüt, Anfang des 15. Jahrhunderts), wo jeder Stollen aus vier dreizeitigen und einem fünfzeitigen Auftaktmotiv besteht, während Puschmann (zumal bei der Wiederholung) schlecht und recht neue, in sich z. T. anders betonte Worte von nur deckender Silbenanzahl unterlegt hat:



Derartige falsche Betonungen werden noch heute im evangelischen Choral, zumal in den zweiten und weiteren Strophen, überall anstandslos gesungen[2]). Sicherlich hielt man sich beim Vortrag vielfach auf einer mittleren Linie der Betonung, welche beiden Stollen einigermaßen gerecht wurde, während die Melodie bei strenger Durchführung der jeweiligen Texthebungen in der Wiederholung bis zur völligen Wesensaufgabe verändert worden wäre.

---

[1]) Selbst im besten Minnesang sind „falsche Wortakzente“ nicht selten.

[2]) Jedesmal, wenn Silbenzählung auftritt, etwa in der jüngeren syrischen Hymnodik, bei der Sequenz oder dem Meistergesang, erklärt sich dies Prinzip aus Textunterlegung unter vorhandene Melodien.

Puschmann als der beste Theoretiker dieser Kunstübung unterscheidet dreierlei deutsche Versarten: erstens „skandierte" Verse (d. h. nach antikem Vorbild gebaute, in denen sich Wortakzente und regelmäßige Folge von Hebung und Senkung decken sollten, wie es später Opitz forderte); zweitens „unskandierte" oder „gemeine deutsche" Verse (d. h. vierhebige Knüttelverse mit beschränkter Silbenanzahl, aber freien Senkungen); drittens „Meister"-Verse, d. h. silbengezählte Prosa, wie sie Harsdörffer in seinen Gesprächsspielen von 1644 genauer schildert: „Sie beobachten allein die Anzahl der Sylben und den Reimen; daß aber eine Sylben lang" (d. h. betont), „die andere kurzlautend sey" (d. h. unbetont), „das gilt ihnen gleichviel"[1]). Und wenn auch Puschmann noch stöhnte, wer hundert gut skandierte deutsche Verse dichte, müßte hundert Taler dafür kriegen[2]), so hielt die Nürnberger Schule ihre Reimprosa durchaus nicht für eine notgedrungene Unvollkommenheit, denn als (wie Wagenseil berichtet) die Memminger ihnen 1660 ihre opitzisch geglättete Tabulatur gedruckt zusandten, lehnten sie diesen Modernismus entschieden ab. Die üblen Reibungen zwischen Melodie- und Textakzent freilich, die mit der Zeit immer unbekümmerter zutage traten, konnten ihnen auf die Dauer nicht verborgen bleiben, und sie suchten sie durch gewissermaßen „schwebende Deklamation" auszugleichen, was zu dem geschichtlich verbürgten überlangsamen Vortragstempo[3]) (man mußte auch dem Merker Zeit zum Nachrechnen lassen!) und jener absolut akzentlosen Gesangsart führte, mit der schließlich an Stelle germanisch hochwertiger Gliederungen der mongolisch stupide $\frac{1}{1}$-Takt erreicht war[4]). Und da man nicht mehr kleinrhythmisch schattierte, so tat man es wenigstens strophenweis: etwa in einem „gedrittelten" Liede wurde das erste Gesätz leise, das zweite mittelstark, das dritte mit vollem Stimmaufwand gesungen[3]) — wieder ein bemerkenswertes Zusammentreffen mit alten Sanktgallischen Sequenzgebräuchen.

Charakteristisch für die Melodik der Meistersinger sind die an Länge wie an Tonumfang übermäßigen Koloraturen („Blumen"), die daran erinnern, daß wir uns zeitlich auf der Grenzscheide zwischen den ligaturenfreudigen Responsorien und der weltlich-solistischen Kehlfertigkeit der italienischen Gorgia befinden. Recht einleuchtend ist die Hypothese

---

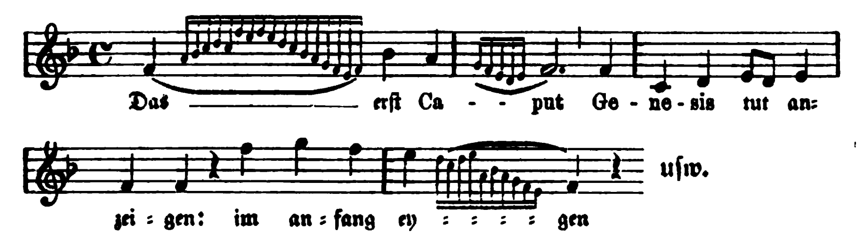
[1]) Staiger S. 47.

[2]) Münzer S. 7.

[3]) Curt Mey, Der Meistergesang in Geschichte und Kunst[2].

[4]) Harsdörffer sagt 1644: „Der Meistersinger Gesang ist dem (gregorianischen) Choral oder der Ebräer Musik nicht ungleich zu hören."

P. Runges, diese Melismen seien aus nicht mehr als solche verstandenen Instrumentalritornellen minnesingerlicher Vorlagen entstanden, zumal da sie mit Vorliebe an Zeilenanfängen und Haupteinschnitten auftreten. H. Riemann[1]) will in ihnen noch wirkliche Instrumentalfloskeln sehen, aber sämtliche alten Quellen wissen nur von rein vokaler Ausführung zu berichten; daß die Blumen an Parallelstellen oder in Parallelhandschriften gelegentlich fehlen, erhellt zwar ihren halb improvisatorischen Charakter, beweist aber nichts für ihre instrumentale Ausführung. Man darf wohl zweierlei Typen unterscheiden: metrisch überzählige Blumen, die gewissermaßen frei eingeschobene Kadenzen darstellen, und eigenhebige, die man als Diminutionen der zugrundeliegenden Kernweise auffassen kann. Als Beispiel der ersten Gattung diene Frauenlobs „Überzarter Ton" mit Puschmanns Weltschöpfungstext von 1588, bei dem der C-Takt eigentlich nur noch wie bei unseren Rezitativnotierungen das rechnerische Grundschema abgibt:



Für die zweite Art von Koloratur (immer lassen sich beide selbstverständlich nicht streng scheiden) zeuge Wolf Herolts Chorweise von 1572, die auch formell, gewissermaßen als zweimalige Abfolge Stollen-Stollen-Steig in Sang und Wiedersang interessant ist (aus Puschmanns Singebuch):



[1]) Handb. d. Musikgesch. II 1 S. 479.



Bleibt an solcher Rhythmisierung manches im einzelnen bloße Vermutung, so ergibt sich doch der Grundgedanke ziemlich zwingend aus der Beobachtung, daß um so längere Koloraturen eintreten, je silbenärmer die Zeile ist, was also einen erstrebten Ausgleich zum regelmäßigen Zweitakter nahelegt. Eine Notationseigentümlichkeit der guten Meistersinger-Handschriften ist die Setzung je eines Trennungspunktes zu Beginn und Schluß jeder Blume (punctum divisionis), um diese als solche leichter kenntlich zu machen[1]), so noch bei Puschmann. Schon der verdienstliche Nürnberger Melodiensammler Benedikt v. Watt aus St. Gallen (um 1600) schränkt seine Anwendung ein und benutzt regelmäßig die Semibrevis für den Silbenwert, die Minima innerhalb der Koloraturen, die Longa für die Schlußnoten von Stollen und Abgesang. In den späteren Handschriften des 17. Jahrhunderts kommt der Punkt ganz ab, und die Notenwerte reduzieren sich gemäß dem damaligen allgemeinen Umschwung der Notation auf die Hälfte oder den vierten Teil. Die Schlüssel- und Vorzeichensetzung ist durchschnittlich ziemlich ungenau; nur die Aufzeichnungen des Ambrosius Metzger machen durch sorgfältige Akzidentien eine rühmliche Ausnahme, aber er ist, bezeichnend genug, der einzige Meistersinger, der auch Kunstmusik veröffentlicht hat (Venusblümlein 4 und 5 stg. 1611—1612 in Nürnberg). Sonst hat Staiger unter vierzig Nürnberger Stadtpfeifern von 1536 bis 1620 nur zwei gefunden, die sich vielleicht meistersingerlich betätigt haben[2]). Betrachtet man die technisch außerordentlich reaktionäre Gesamteinstellung der Meistersinger, so wird man in der Vorzeichenergänzung wesentlich zurückhaltender sein müssen als z. B. Münzer, der nur allzu geneigt ist, dadurch kirchentonartliche Härten zugunsten einer Dur-Moll-Interpretation auszugleichen.

[1]) Andere Punkte bei Puschmann inmitten von Blumen sind in ihrer Bedeutung noch umstritten; ich möchte sie z. T. für Staffatozeichen halten.

[2]) Staiger S. 72 und 80.

Hier besteht wirklich einmal der Liliencronsche Begriff „weltlicher gregorianischer Choral" zu Recht, und echt kirchentonartliche Gebilde sind zahlreich erhalten. Freilich ist bei diesen Dilettanten weitausgreifende Vielseitigkeit in den einzelnen Zeilenkadenzen nur höchst selten zu finden, gewöhnlich begnügen sie sich damit, das Tonmaterial einer bestimmten diatonischen Oktavgattung ziemlich mechanisch zu benutzen und jedesmal Ganz- oder bestenfalls Confinalschlüsse zu verwenden, was meist zu recht schwächlicher, weil eintöniger Wirkung führt.

Ein Unglück für die Meistersingermusik war der Zwang zur Neuheit um jeden Preis, wie sie die Schulregel forderte: die Colmarer Tabulatur gestattete Übereinstimmung mit älteren Weisen nur bis zu sieben, Wagenseil bis zu vier, Puschmann sogar nur bis zu drei Tönen, und so war die Hauptsorge der Melodieerfinder nicht mehr auf die Schönheit der Gesamtstrophe, sondern auf ein ängstliches Vermeiden von Anklängen und krampfhaftes Originalitätsgehasche gerichtet. Sind wir nicht heute als im Zeitalter der „persönlichen Note" genau wieder auf dem gleichen toten Punkt angekommen zum Schaden jeder frisch-naiven Kunst? Vor allem die Absonderlichkeit vieler Koloraturen, für die Wagners Beckmesserständchen das unsterbliche Musterbeispiel liefert, erklärt sich hieraus, sagt doch Puschmann: „In Pausen und Schlagreimen muß man sonderlich Achtung geben auf die Blumen und Koloratur der Paus'- und Schlagreime anderer Meistertöne, daß dieselbige nicht der vorgedichteten gleichlauten oder klingen."

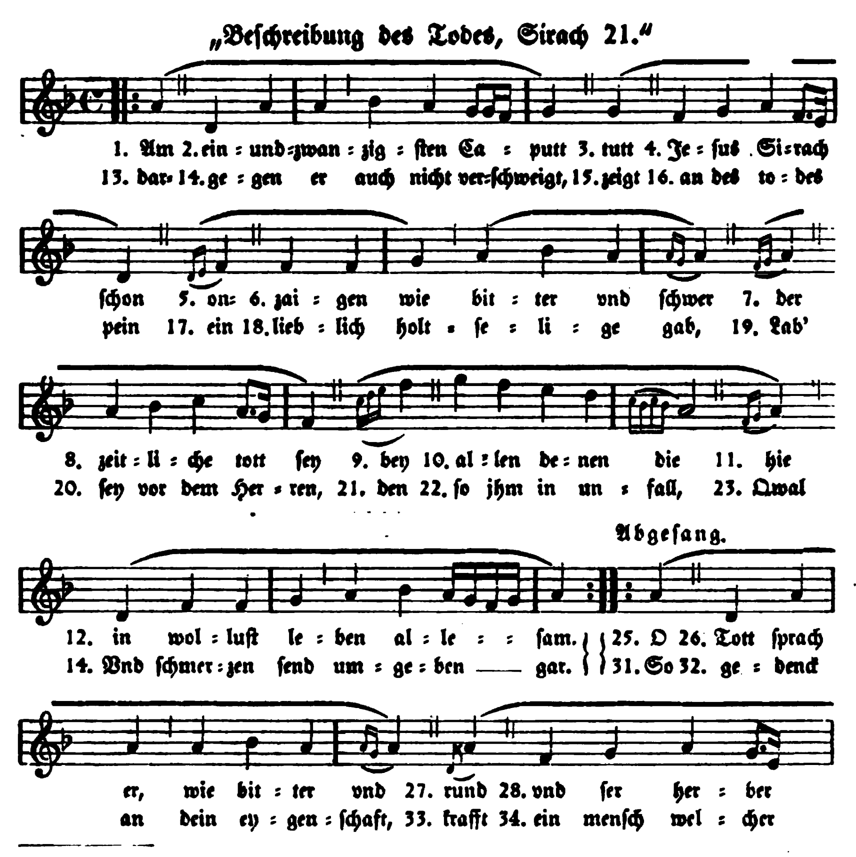
Eine weitere künstlerische Gefahr boten die „überlangen" Töne, gegen die Puschmann sehr zu Recht mit der Bemerkung eifert, eine Strophe von hundert Zeilen (!) sei doch wirklich schon lang genug, wer wolle von noch längeren Gebäuden gar fünf oder sieben Wiederholungen anhören? Natürlich waren solche Riesentöne nach der Seite weitgespannter tonartlicher Disposition von den Handwerkern am wenigsten zu meistern.

Formell bewahrte der Meistergesang, kennzeichnend für sein äußerst konservatives Gebaren, mit großer Treue das alte Minnesängerschema Stollen-Stollen-Abgesang, wobei letzterer melodisch mit Vorliebe bald wieder in die Anfangsweise zyklisch zurückführte, wie wir's schon bei den höfischen Dichtern des 13. Jahrhunderts kennen gelernt haben[1]).

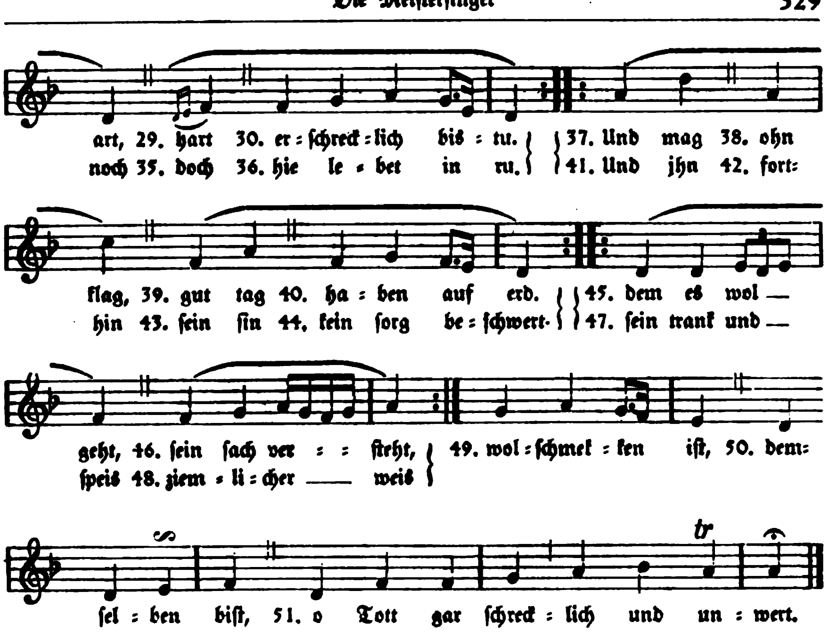
[1]) Als Beleg sehe man Regenbogens „kurzen Ton", von Puschmann textiert (wieder ein Musterbeispiel des unverbundenen Nebeneinanderstehens von Wort und Weise) in meiner Schreibung: Zeitschr. d. DMG. I 230.

Auch bei weiter ausgeführten Abkömmlingen dieser Normalstrophe wird — bezeichnend für das Anlehnungsbedürfnis der Melodieerfinder, — der Abgesang meist nur auf eine erstaunlich kurze Strecke melodisch selbständig geführt. Gern schließen sich, wie bei der Notkerschen Sequenz, an die Wiederaufnahme der Stollenweise kodaartige Anhängsel, so in Schwarzenbachs Kreuzton und Hans Vogels Sauerweise.

Als eine Meistersingerweise gewissermaßen „mit allem Komfort" sei aus Puschmanns Singebuch der mit Recht wegen seiner erstaunlichen Verschränkungen so genannte „Kettenton" des Hans Folz mit dem stimmungsvollen, im Motiv auch bei Brahms, op. 121 Nr. 2 verwendeten, Text von Johann Spreng vorgelegt, der trotz aller Künstelei nicht der Empfindungsgewalt entbehrt[1]):



[1]) Einsilbige Reime sind nach der Tabulaturregel rhythmisch zur vorhergehenden oder nachfolgenden Zeile zu ziehen (Staiger S. 46).



Daß auch in den „überlangen Tönen“ von der rechten Persönlichkeit gut Volkstümliches geleistet werden konnte, beweist etwa der vollblütige Hans Sachs, indem er seinen so benannten Ton im Stollen mit einer fröhlichen F-Dur-Fanfare eröffnet und dann gewissermaßen behutsam lächelnd weiterführt[1]):



Die erste Melodiezeile mit ihrem Schlagreim steht prologartig vor dem Ganzen, wie wir Entsprechendes etwa in unserm schönen Choral „Jerusalem du hochgebaute Stadt“ kennen. Überhaupt gebührt

[1]) Ich gebe aus Raummangel nur etwa ein Viertel des Stollens. Der Abgesang ist noch fast doppelt so lang als dieser. Unrhythmisierte Vorlage nach der Zwickauer Handschrift 3 bei Mey [2] 252.

Hans Sachs unter den meistersingerlichen Komponisten des 16. Jahrhunderts der Preis, etwa mit seiner protestantischen Paraphrase des Salve regina, die er „Silberweise" nennt (man vergleiche Loufenbergs deutschen Leich)[1]):



Folgt der Abgesang, bestehend aus a, a, b und Stollenrückkehr.

Programmatische Beziehungen fehlen dem Meistergesang nicht. Zahlreiche melodische Anleihen früher bei gregorianischen, später bei protestantischen Kirchenliedern werden im Sinne der Zeit bei ihrer ersten Textierung nicht der gedanklichen Anspielungen entbehrt haben. Auch Instrumentalismen finden sich — so tönt z. B. aus Sefferin Krigsauers „Postweise" vergnüglich das Horn des Schwagers heraus:

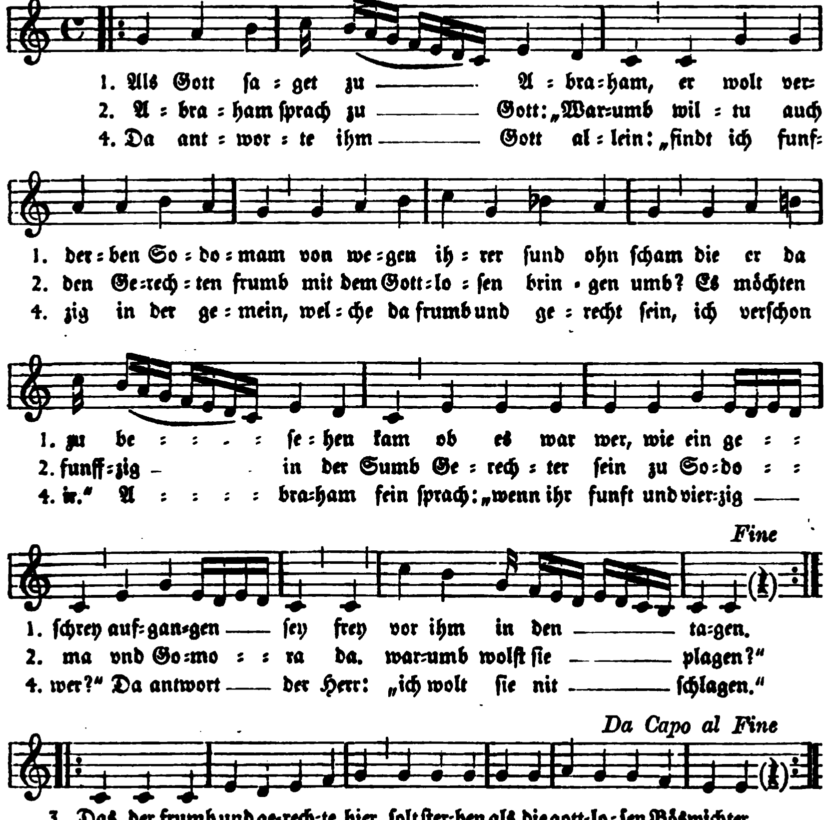


Weltliche Tanz- und Liebesmelodien mögen auch öfters zu meistersingerlichen Kontrafakturen Anlaß gegeben haben, so etwa in Behaims „gekrönter weis" und in Marners Prophetentanz, dessen Marienlob in Wendungen wie „Sie treit ein wolgeziert gewant" noch deutlich die ursprüngliche Widmung an irgendeine schöne Suse oder ein holdes Margrethlein durchschimmern läßt.

Als besonders ausdrucksvoll sei Magister Georg Dambecks „süße Klagweise" mit Christof Simons schönem Text über die Türkennot

[1]) Siehe oben S. 157.

hervorgehoben, die ihrem Namen alle Ehre macht. Als letztes Beispiel sehe man das wuchtige Lied, in dem sich der größte deutsche Epiker des Mittelalters als Komponist und der größte deutsche Dramatiker der alten Zeit als Textator die Hände reichen: den „langen Ton" Wolframs von Eschenbach, dessen ausgezeichnete, heroische Melodie um dieser ihrer Haltung willen wohl Anspruch auf Echtheit erheben darf, mit Worten von Hans Sachs aus dem Jahre 1547 versehen (Puschmanns Singebuch):



Der Meistergesang des 16. Jahrhunderts hat eine Hauptbedeutung als wichtiger Schrittmacher des Protestantismus gehabt, so daß Benedikt v. Watt ohne Mühe und in wahrer Wesenserkenntnis aus lauter Meistertönen einen ganzen Perikopenjahrgang auf das evangelische

Kirchenjahr 1602 zusammenstellen konnte[1]). Die alte, handwerksmeisterliche Sehnsucht der Besten, hinter die Gesetzmäßigkeiten der unbegreiflichen Kunstwirkung zu kommen, die selbst einen Dürer noch in seinen reifsten Jahren zum rührend demütigen Schüler eines italienischen Großsprechers werden und unablässig nach dem Geheimnis der proportiones suchen ließ, zeigt sich auch in aller tüftelichen Kleinlichkeit meistersingerlichen Regelkrams als das aufwärts treibende Prinzip. Die Zunftgenossen wollten ihre Lieder nicht in aller Welt Mund kommen lassen, deshalb sagt Hans Sachsens Schulzettel von 1540 im 35. Absatz[2]): „Item es soll auch keiner kein Meistergesang noch Maisterton zur Nacht auf der Gassen singen, ausgenommen Stuck (von) Frauenlob, Prenberger, Muscatplüt, Schiller, welche (ohnehin) gemein im Druck sint", — denn sie hielten sich für die verantwortlichen Bewahrer eines köstlichen, altertümlichen Kleinods. Ihre Tätigkeit war bei aller geistigen Beschränktheit doch als künstlerischer Gottesdienst gedacht, erfüllt von dem gleichen, mystischen Drang, in aller Laienschaft Gott zu suchen, der später einen Jakob Böhme in der Görlitzer Schusterstube die „Morgenröte im Aufgang" erschauen ließ, einem Gerhard Tersteegen als Mühlheimer Bandwirker seine wundervolle geistliche Lyrik eingab und noch heute die Wuppertaler Gemeinschaftsleute wie die schlesischen Herrnhuter Bibel und Gesangbuch offen neben jeden Webstuhl legen läßt. Wie Mey treffend bemerkt, konnte sich der Meistergesang seit der Gegenreformation nur noch in protestantischen Städten halten, weil die katholischen Laien sich nicht mehr der vollständigen Bibel bedienen durften, die doch die unentbehrliche Grundlage aller meistersingerlichen Betätigung darstellte.

Richard Wagner, der mit der Intuition des Genies die alten Meistersinger vollkommen erriet, hat sie am meisten belächelt und doch zugleich am höchsten verherrlicht. Die Musikwissenschaft ist über seinen damaligen Kenntnisstand zwar inzwischen wesentlich hinausgelangt, weiß aber auch heute zusammenfassend über den Meistersang nichts Treffenderes zu sagen als Wagners edle Hans-Sachs-Worte:

> Verachtet mir die Meister nicht
> und ehrt mir ihre Kunst! . . .
> Daß unsre Meister sie gepflegt
> grad recht nach ihrer Art,

[1]) Staiger S. 79 Anm. b.
[2]) Staiger S. 26 ff.

nach ihrem Sinne treu gehegt,
das hat sie echt bewahrt.
Blieb sie nicht adlich wie zur Zeit,
wo Höf' und Fürsten sie geweiht,
im Drang der schlimmen Jahr'
blieb sie doch deutsch und wahr; . . .
Was wollt ihr von den Meistern mehr?

3. Kapitel: Die Anfänge der Mehrstimmigkeit bis zum Tode Maximilians I.

So unbestritten Deutschlands Vorherrschaft im Mittelalter auf dem Gebiet des geistlichen Liedes war, so merkwürdig gering ist sein Anteil, so spät- und zögernd seine Mitarbeit an der Entwicklung der Mehrstimmigkeit, wenigstens soweit sich das zurzeit an den erhaltenen Notendenkmälern sicher verfolgen läßt — der Vergleich mit den betreffenden Leistungen anderer Nationen läßt damals noch nicht entfernt ahnen, daß wir einmal das Volk Sebastian Bachs werden sollten. Es ist bezeichnend, daß Wolfger v. Ellenbrechtskirchen, der Zeitgenosse des Vogelweiders, nach seinem Rechnungsbuch[1]) in Deutschland immer nur joculatores, vagi, vociferatores, in Rom dagegen discantores, also Sänger mehrstimmiger Musik, beschenkte.

Die älteste, schriftlich fixierte Form abendländischer Polyphonie ist das Organum, das der Überlieferung zufolge erstmals römische Sänger den Franken des großen Karl beigebracht haben: entweder jene diaphonia basilica eckigster Stimmbewegung über einem liegenden Baß in vollkommener Konsonanz oder jenes „schweifende" Organum, das beide Stimmen in Gegenbewegung aus dem Einklang zur Quinte und von dieser zur Oktave gehen ließ, dabei Sekunden und Terzen höchstens im Durchgang gestattete, wohl aber an Quintenparallelen nichts auszusetzen wußte und weitere Stimmen durch Oktavverdoppelung entwickelte. Der Hauptzeuge dieser Übung ist der Mönch Hucbald (840—930) zu St. Amand im Hennegau auf der flandrisch-wallonischen Sprachgrenze. Eine ganze Reihe von Schriften (am wichtigsten die alia musica und die musica enchiriadis) von untereinander ziemlich abweichender Lehrmeinung gehen unter seinem Namen; wieweit mit Recht, ist unter den Gelehrten (Oskar Paul, Hans Müller, Ph. Spitta, Riemann usw.) noch

[1]) Mantuani, Wien I S. 88.

ebenso strittig wie die Interpretation seines berüchtigten Quinten- und Quarten-Gebots. Riemanns an sich bestechende Annahme, hierin ein bloßes Mißverständnis oder die eigensinnige Prinzipienübertreibung des senil gewordenen Theoretikers zu erblicken, scheitert an den Befunden der Praxis: das Quinten- und Quartensingen hat sich in einer erheblichen Anzahl von Aufzeichnungen des 9. bis 17. Jahrhunderts unanfechtbar erhalten, so nicht nur in den „quintierenden" Kontrapunkten eines Wolkenstein, sondern auch mit Vorliebe in den zweistimmigen Sätzen des Volksliedes. Bizinien wie Bäumkers[1]) Nr. 101 (Trierer Handschrift des 15. Jahrhunderts) und Nr. 310 (Jure plaudant omnia nach dem Mainzer Cantual von 1605) zeigen, daß das Volk weit über die Ansprüche des reinen Satzes die Forderung stellte, auch in der Begleitstimme eine in sich durchaus befriedigende Melodie zu erhalten, die dann als eine Art von Spiegelbild oder als plagaler Seitenschößling der eigentlichen Weise öfters zu selbständigem Weiterleben gelangt ist.

Etwa der Hucbaldpraxis wird das älteste nachweisbare Zeugnis mehrstimmigen Meßgesanges in Deutschland angehört haben, die missa aurea, die im 11. Jahrhundert Abt Hildebrand vom Godehardkloster in Hildesheim stiftete, damit sie alljährlich einmal an einem Marientage mit langen melismatischen Kadenzen (caudae magnae) und organum (was hier nicht wohl Orgel heißen kann) ausgeführt werde[2]). Als realer Beleg Hucbaldscher Kontrapunktik darf vielleicht das recht übel klingende, vielleicht halb instrumentale Duett Allelujah veni sancte spiritus gelten, das dem vorfrankonischen, von einem süddeutschen Dietericus am Anfang des 13. Jahrhunderts geschriebenen Mensuraltraktat beigegeben ist[3]). Das Werkchen faßt die damaligen Regeln der Notenmessung in vortrefflicher Weise knapp zusammen und macht seinem vermutlich deutschen Verfasser alle Ehre.

Auf dem hucbaldschen Standpunkt primitiven Organierens scheint Deutschland ungefähr stehen geblieben zu sein, bis es in Franko von Köln den ersten großen Kontrapunktlehrer von internationaler Bedeutung stellen konnte, nach dem diese ganze musikalische Epoche kurzweg die frankonische genannt wird. Seit 1243 als Kölner Domscholaster ur-

[1]) Das deutsche katholische Kirchenlied Bd. 1 und M. f. M. 1885.

[2]) P. Wagner, Gesch. d. Messe I (1913) S. 26 nach Gerbert, De cantu I 354.

[3]) Hans Müller, Eine Abh. über Mensuralmusik in der Karlsruher Handschrift St. Peter perg. 29a (1886). Joh. Wolf, Handb. d. Notationskunde I 245. O. Fleischer hält sie freilich (Vj. f. M. III 463—477) für eine Schülerarbeit mit Schlüsselfehlern und setzt den Traktat erst ins 14. Jahrhundert.

kundlich nachgewiesen, starb Magister Franko in einem Kloster seiner Vaterstadt am 23. November 1247[1]) — wohl zu unterscheiden von einem etwas älteren Zeit- und Namensgenossen, der als Musiktheoretiker zu Paris schrieb und lehrte.

Gegenüber der strengen, von Hucbald bis auf Wilhelm von Hirschau und seine Zeitgenossen vererbten Begrenzung des Konsonanzbegriffes erkennt Franko außer den „vollkommenen“ Konsonanzen Prim und Oktav und den „mittleren“ Quinte und Quarte noch die große und kleine Terz als „unvollkommene“ Konsonanzen an. Auch verwirft er nicht alle andern Zusammenklänge als Dissonanzen schlechthin, sondern hebt aus ihnen die große Sexte und kleine Septime als nur halb so schlimm heraus. Infolgedessen steht ihm bereits ein wesentlich reicheres Material an Konkordanzen zur Verfügung. Während er das alte Organum nur noch als eine Manier der choralen Musica plana kennt, war inzwischen daneben eine von vornherein polyphon gedachte Kunst zumal in Westeuropa zu selbständiger Entwicklung gelangt, die durch besondere Zeitgeltungszeichen (Mensuralnotation) fixiert wurde. Erst dieses Rüstzeug ermöglichte das gleichzeitige Führen rhythmisch voneinander unabhängiger, in sich lebensfähiger Stimmen, d. h. den eigentlichen Kontrapunkt. Die erste mehrstimmige Technik der Mensuralmusik (musica figuralis) ist der discantus, von dem Franko dreierlei Arten kennt: entweder haben alle Stimmen den gleichen Text, so bei Cantilenen, Rotundellen und im Kirchengesange, also kurz gesagt bei volkstümlichen Liedern. Oder um einen Tenor mit meist kirchlichem Text schlingen sich ein bis zwei Stimmen (Duplum, Triplum) mit besonderen Worten, die häufig in anderer Sprache abgefaßt sind und weltlicher Art sein können — das ist die höhere Gesellschaftskunst der „Motette“ frühen Typs. Drittens können einzelne oder alle Stimmen ganz textlos sein, so im Konduktus und im Orgelstil, also in der Instrumentalmusik. In bezug auf diese Formen, die im wesentlichen dem Nordfrankreich des 12. Jahrhunderts entstammen, ist Franko bloß registrierender Berichterstatter — mehr selbstschöpferisch scheint er an der Ausprägung der Moduslehre beteiligt gewesen zu sein, einer komplizierten Schematisierung verschiedener Verbindungen von Ligaturen, aus denen die einzelnen rhythmischen Typen (Trochäen,

[1]) Annalen des hist. Vereins vom Niederrhein 1867 S. 321. Abdrucke seiner Abh.: Gerbert SS. III, 1—16. Coussemaker SS. I, 117—136. Bellermann, Franconis de Colonia Artis cantus mensurabilis cap. XI (Berlin 1874), dazu eine deutsche Übertragung von P. Bohn (Trier 1880), auszugsweise bei Bäumker, Zur Gesch. d. Tonkunst in Deutschland S. 86—94.

Jamben, Spondäen, Daktylen usw.) entwickelt werden. Auf sie braucht hier nicht näher eingegangen zu werden[1]), denn als Deutschland sich in der Praxis wirklich zu echter Mensurierung entschloß, war die frankonische Lehre längst durch eine ars nova überholt.

Uns interessiert hier vor allem die Entwicklung der polyphonen Formen, unter denen die Motette den ersten Rang einnimmt. Nur an wenigen Stellen der Messe hatte am Ende des 11. Jahrhunderts die Mehrstimmigkeit Raum gewinnen können: bei besonders feierlichen Stellen des antiphonischen Gesanges (Introitus, Offertorium, Communio) und der Responsorien (Graduale, Allelujah). Zwei- bis dreistimmige Belege dieser Übung besitzt Deutschland in der aus Frankreich stammenden Wolfenbütteler Handschrift Nr. 677 (Helmst. 628)[2]). Hier wird der alte Gedanke der Tropen geistreich ausgenutzt: während der Tenor als Cantus firmus das liturgische Wort bringt, deklamieren die Kontrapunktstimmen dazu die Textparaphrase — aus Tutilos zeitlichem Nacheinander ist also Gleichzeitigkeit geworden. Bald werden die tropierenden Begleitstimmen so selbstherrlich, daß sie dem gregorianischen Cantus firmus Dehnungen und Wiederholungen aufzwingen. Um 1200 entwickelten sich selbständige mehrstimmige Sätzchen dieser Art in größerer Zahl, die als auswechselbare Futter an melismenreichen Stellen der Messe beliebig eingesetzt werden konnten — so bringt die genannte Handschrift fünf verschiedene Dominus hintereinander zu freier Wahl. Dies die sozusagen europäische Datierung. Deutschland ist hier durchaus Nebenkriegsschauplatz: die Carmina burana, deren Dichter allerdings meist zu Paris studiert hatten, sagen zwar „zweier Stimmen Unterschied | wird allhier gefunden, | wo die Quarte singet | und die Quint erklinget", auch sang man an großen Bischofsitzen wie zu Köln, Bamberg, Wien usw. sicher nach französischen Handschriften die Motetten der Pariser Ars antiqua; aber deutsche Eigenproduktion auf diesem Gebiet ist nur unsicher zu belegen. Friedrich Ludwig[3]) weiß nur bei einzelnen Stücken der großen Bamberger Motettensammlung und

[1]) Literatur: G. Jacobsthal, Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts (Berlin 1871); W. Niemann, Die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia (Leipzig 1902); Joh. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation (3 Bde. Leipzig 1904); ders., Handbuch der Notationskunde I 198 ff.

[2]) Fr. Ludwig in Km. Jb. XIX (1905) S. 1—10. Wilh. Meyer, Der Ursprung des Motets (Nachr. d. Kgl. Ges. d. W. Göttingen 1898).

[3]) Nach gütiger brieflicher Mitteilung.

zweier Parallelhandschriften (Faszikel 7 des Kodex Montpellier und Wimpfener Fragmente in Darmstadt) durch umständliche Beweisführung deutschen Ursprung vermutungsweise nahezulegen; nur eine einzige Motette der Darmstädter Handschrift zeige eine deutsche Tenorbezeichnung von noch ungewisser Bedeutung. Ob die aus St. Zeno bei Reichenhall stammenden Münchner Fragmente deutschen Ursprungs seien, läßt der ausgezeichnete Kenner der Motette dahingestellt — deutsche Oberstimmentexte des 13. Jahrhunderts sind ihm nirgends begegnet[1]).

So muß man schon in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts herabgehn, um sicher deutschen Motettencodices zu begegnen: der Engelberger Handschrift 314 vom Jahre 1372 und ihrer Sanktblasischen Parallele, die man nur aus einigen Beispielen bei Gerbert (De cantu usw.) kannte und beim großen Brande des Schwarzwaldklosters vernichtet glaubte, bis Fr. Ludwig sie vor einigen Jahren im British Museum wieder gefunden hat[2]). Ersteres Manuskript enthält zweistimmige Weihnachtsstrophen von erstaunlicher Rückständigkeit der Technik — eine offenbar bewußt archaïsierende Richtung komponierte da noch ungefähr so, wie man's in Frankreich etwa am Ende des 11. Jahrhunderts getan hatte. Bezeichnenderweise kommen all diese anspruchslosen Versuche noch mit Choralnotation aus zu einer Zeit, wo das übrige Europa bereits in den raffiniertesten Mensuralfeinheiten schwelgte. Ähnliches bringt eine 1407 in Böhmen oder Mähren abgefaßte Breslauer Handschrift[3]). Des weiteren enthält die Engelberger Handschrift elf kleine, mit mutetus überschriebene Bizinien — auch das eine Altertümlichkeit, da die Zweistimmigkeit bei Motetten im übrigen Europa seit 1320 überall aufgegeben war. Aber hier zeigt sich doch wenigstens eine kleine deutsche Besonderheit: während die französischen Motettentenöre meist aus einem einzigen, zusammenhanglosen Worte bestehen (viderunt, in seculum usw.), ist hier der kurze Kantusfirmustext sinnvoll in sich abgeschlossen; dieser muß aber mehrfach wiederholt werden, da die Kontrapunkte gegenüber

[1]) Mit Mantuani (Wien I 89 u. 301) die etwas balkanmäßigen Kontrapunkte eines zweistimmigen Sanctus und Benedictus des Codex Zara (Anf. 13. Jhs.) nur wegen seiner für damals schon etwas altmodischen Notierung einem deutschen Schreiber zuzuschieben, erscheint zu hart. Die 2 flg. Notenbeispiele einer Expositio hymnorum der Fürstenbergischen Schloßbibliothek Lána in Böhmen und ähnliche geistliche Tonsätze einer Inspruder Handschrift des 14. Jahrhunderts (Mantuani I 163) müßten wohl auch erst auf ihren deutschen Ursprung hin untersucht werden.

[2]) Ludwig in Km. Jb. XXI (1908) S. 48—61.

[3]) Wolf, Gesch. d. Mensuralnotation I 306.

der sonstigen Norm immer neuen Materials hier strophenmäßige Wiederkehr bringen. In diesen Zusammenhang gehört als erste z. T. deutsch textierte Motette aus der erwähnten Breslauer Handschrift ein zweistimmiger Satz, der zum lateinischen Kantusfirmus deutsch singt: „Wir glawben [all] in eynen Gott" — nach Hoffmann von Fallersleben und Bäumker das Urbild zu Luthers „deutschem Credo"[1]). Endlich enthält Handschrift Engelberg 304 einige zweistimmige Kondukte, nämlich Strophenlieder mit Refrain auf geistliche Texte im Einklang und mit Quintenparallelen — in dieser Form eine anderswo ebenfalls etwa seit 1250 ausgestorbene Gattung[2]). Dazu darf wohl als Illustration die Unterscheidung von Figuralmusik (d. h. polymetrischem Kontrapunkt) und Konduktengesang (offenbar gregorianische Organalvervielfachung Note gegen Note) in der ältesten Wiener Kantoreiordnung von 1460 (Mantuani a. a. O.) herangezogen werden.

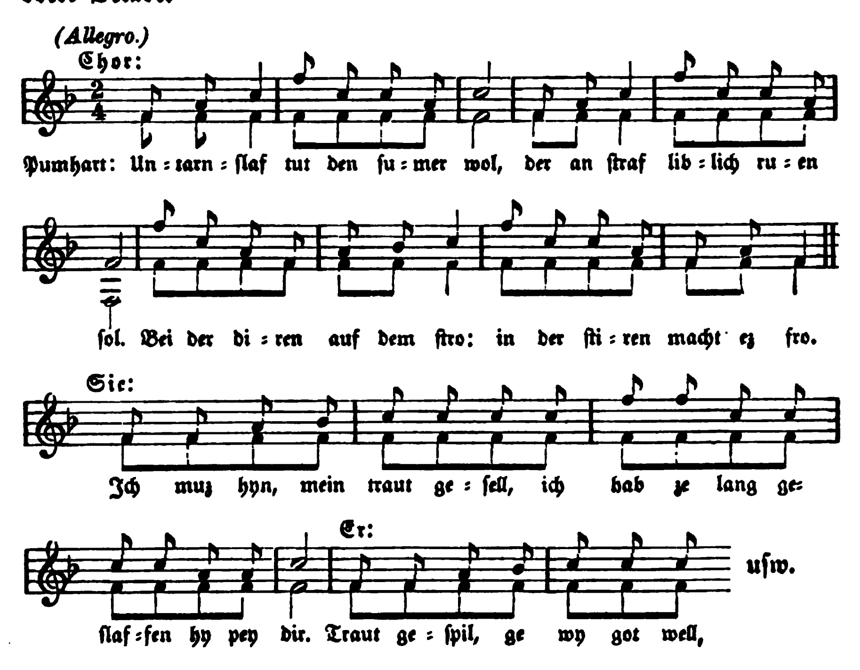
Die Hauptquelle der Lieder des Mönchs von Salzburg, das aus Mondsee stammende Spörlliederbuch, stellt am Ende des 14. Jahrhunderts die uralte Orgelpunkttechnik der Diaphonia basilica in den Dienst des ausgehenden Minnesangs. So heißt es bei einem zweistrophigen Stücklein des uns wohlbekannten Benediktiners Hermann: „Das taghorn, auch gut zu blasen, vnd ist sein pumhart dy erst note vnd yr vnder octaua sleht hin". Es sollte also zu der Melodie, die sich streng bemüht, nur Konsonanzen zu bilden, immer der Anfangston bzw. dessen Oktave als Begleitstimme auf einem Pumhart (Blasinstrument mit Doppelblatt nach Art des Fagotts) ausgeführt werden. Ich gebe den Anfang in der besseren Münchner Parallelfassung (cgm. 4997) unter Ergänzung der Unterstimme:



[1]) Neudruck der Melodiestimme in DTÖ. XXXIV S. X.

[2]) Fr. Ludwig in Sbd. JMG. IV 41.

Wirkt hier alles noch fast hucbaldisch steif und urtümlich, so weiß der Mönch der gleichen Technik aber auch schon wesentlich genießbarere Wirkungen im „Küh-horn“ abzugewinnen, wo der Pumhart diesmal nicht die Idee des Wächters auf der Zinne, sondern als dessen Karrikatur den blasenden Rinderhirten versinnlicht; durch Benutzung der durchgehenden Quarte wird die Melodie biegsamer, und in munterm Wechsel drei- und zweitaktiger Zeilen werden die derben Reize des ländlich-sittlichen Nachmittagsschlafes vom Chor und zwei Solisten höchst vergnüglich besungen. Ich gebe die Wiener Notierung, hebig rhythmisiert unter Ergänzung der Begleitstimme und mit Transposition in die obere Oktave.



Einen kleinen Fortschritt in der Kontrapunktik bedeutet es, wenn im „Nachthorn“ des Mönchs die Pumhartstimme ausgeschrieben wird, die freilich auch nur dreierlei Tonstufen benutzt. Schon sehr viel hübscher ist die kleine Wiedersehnsszene „Ain enphahen“ gestaltet, in der die Liebende und der Ritter selbständige und gleichberechtigte Duettstimmen auf verschiedene Texte singen und die Fiedel bald im einen, bald im andern Part die textlosen Zwischenspiele übernimmt. Rietsch[1])

[1]) In seiner Ausgabe der Mondseer Liederhandschrift.

schließt einleuchtend aus dem klanglich etwas leeren Quintschluß, daß zu dem Satz vielleicht noch eine dritte, rein instrumentale Stimme gehört habe. Endlich sei ein noch vollkommeneres Stück teilweise hergesetzt, in welchem die Liebenden unter sich die Oberstimme teilen, während der getreue Wächter die Unvorsichtigen mit einem durch alle drei Strophen gleichbleibenden Text vor der Kläffer Neide warnt. Wer wollte nicht an die Situation zwischen Tristan, Isolde und Brangäne im zweiten Aufzuge von Wagners Musikdrama denken? Das vom Horn als Vorspiel angegebene Motiv wird thematisch durchgeführt, kantable Partien wechseln wirkungsvoll mit auf Reperkussionstönen geflüsterten Phrasen in erregt gedrängten Stichomythien ab, und besonders am Schluß steigert sich die Rede des Wächters zu leidenschaftlichem Ausdruck, während das selbstvergessene Gekose der Zärtlichen immer heimlicher hinabsinkt; das Zeitmaß ist gewiß Allegro, die Gesamtlänge beträgt 61 Takte[1]).

„Das haizt dy trumpet vnd ist auch gut zu blasen."

Das swarz ist er, das rot ist sy.





Nach der Stimmlage zu urteilen, wurde dies höchst bemerkenswerte Werklein mit einer D-Trompete[2]), einem Tenor und zwei Bässen aufgeführt, vielleicht sogar szenisch und kostümiert. Wir haben es hier mit einer dramatischen Schlagkraft zu tun, wie sie im Rahmen des Tageliedes damals wohl nur Deutschland aufzuweisen hatte. Es ist dabei schwer zu entscheiden, ob mehr die persönliche Begabung des

[1]) Stand auch einst in der 1870 verbrannten Straßburger Handschrift M 222 C 22.

[2]) Vielleicht kennen wir sogar den Namen des Bläsers; eine Rechnungsnotiz von 1396 (Mayer-Rietsch S. 63) nennt einen „Gilg der Inceller, meines herren von Salczburg pfeiffer".

Komponisten oder eine vorzügliche, nur unserm heutigen Auge entrückte Tradition solche Leistung mit diesen geringen Mitteln hat hervorbringen können. Noch mancher feine Zug im einzelnen wäre an dem Duett im weiteren Verlauf zu rühmen — die erfreuliche Feststellung möge genügen, daß hiermit nach unverhältnismäßig langer Talwanderung in raschem Anstieg doch schon eine stattliche Höhe gewonnen ist.

Die dem Spörlliederbuch zeitlich und inhaltlich nahestehende Lambacher Liederhandschrift (jetzt Wien, Hofbibliothek Nr. 4696) enthält zwei mehrstimmige Stücke, von denen das erste trotz drei verschiedenen Fassungen keine befriedigende Lösung zuläßt. Auch das zweite, ein Martinslied in Kanonform, hat den Musikgelehrten schweres Kopfzerbrechen gemacht; unter den verschiedenen Deutungsversuchen von Kiesewetter, Molitor, Schmid, Ambros, Rietsch und neuerdings H. Post[1]) scheint mir die Auflösung von Rietsch die allein richtige; ich merze nur einige verschleifende Durchgangsnoten aus, die sich bei der praktischen Abnutzung der wohl auch gern einstimmig gesungenen Weise eingeschlichen hatten, setze Taktstriche hinzu und verkürze die Notenwerte auf die Hälfte. Dem „radel" werden wir bald auch in der Theorie begegnen.

Ain radel von drein stymmen.



[1]) Zeitschr. d. DMG. I 701 ff.





Ein vereinzeltes Denkmal früher deutscher Mehrstimmigkeit steht mit dem Melker Marienlied in Zusammenhang. Der literarisch sehr bekannte Text entstammt nach sprachlichen Merkmalen dem 12. Jahrhundert — ein auch sonst als musikhistorisch interessiert erkannter Melker Benediktiner des 15. Jahrhunderts hat daneben einen zweistimmigen Satz geschrieben, der doch wohl eine polyphone Paraphrase der ihm noch bekannten, zugehörigen Melodie darstellen will[1]). Der Kontrapunkt ist alles andere als schön und gelenkig, und die Wiedergewinnung der Weise stößt auf große Schwierigkeiten.

Die in einem verschollenen Codex des Karmeliterklosters St. Paul

---

[1]) Joseph Strobl, Das Melker Marienlied (Wien 1870) unter Mitwirkung von L. Erk. Mantuani versucht (Wien I 54ff., u. 270) auf Grund einer besseren Photographie eine neue Liedrekonstruktion, übersieht aber, daß die letzten vier Zeilen gleich dem Anfang sind, daß also wohl nach Minnesingerart die Zurückleitung der Abgesangsmelodie in den Stollen beabsichtigt war. Leider ist der Anfang des Abgesangs (2. Strophe) musikalisch zu verderbt, um noch eine befriedigende Lösung zu versprechen.

zu Ferrara enthaltenen Werke anscheinend deutscher Komponisten wie Joh. Godendach und Johannes de Erfordia waren mir in der allein noch erhaltenen Bologneser Abschrift leider nicht zugänglich. Da Ambros (III 144 u. 146) letzteren Meister als Minoriten schon um 1350 ansetzt, dürfte er in Italien sich etwa den Florentiner Caccia-Komponisten angeschlossen haben.

Als des Mönchs von Salzburg gelehrigster Schüler und Fortentwickler auch im Gebiet der Mehrstimmigkeit tritt uns in der nächsten Generation Oswald v. Wolkenstein entgegen[1]). Die Entstehungszeit seiner etwa 40 mehrstimmigen Sätze wird in der Hauptsache zwischen 1410 und 1425 anzunehmen sein. Eine Reihe dieser Stücke stellt bloß monodische Lieder mit instrumentaler, über- oder unterlegter Begleitung dar, was Oswald „quintieren" nennt. So sagt er einmal: „wie wol der gauch von hals nicht schon quintieret und der franzoisch hoflich discantieret, . . der hal mir pas sonieret und freut mich vil vor Jöstleins saitenspil"; da das Saitenspiel an andrer Stelle ausdrücklich „gefiedelt" wird, ist also der Sinn: „Der schlichte Ruf des Kuckucks ist mir lieber, als wenn mein Hausspielmann Jöstlein zu einem Liede die Begleitung als Unterstimme in Quinten oder nach französischer Hofmanier kontrapunktisch in der Oberstimme fiedelt." Er gebraucht das Wort aber auch im weiteren Sinne etwa wie „paraphrasieren", denn als er einsam im Gefängnisse schmachtet, sagt er: „awe ist mein gesank, dasselb quintier ich tag und nacht, mein tenor ist mit rümpfen wol bedacht." Noch Hans Sachs erwähnt in seiner Morgenweise (Münzer Nr. 275) das „auf saiten zu gümtieren".

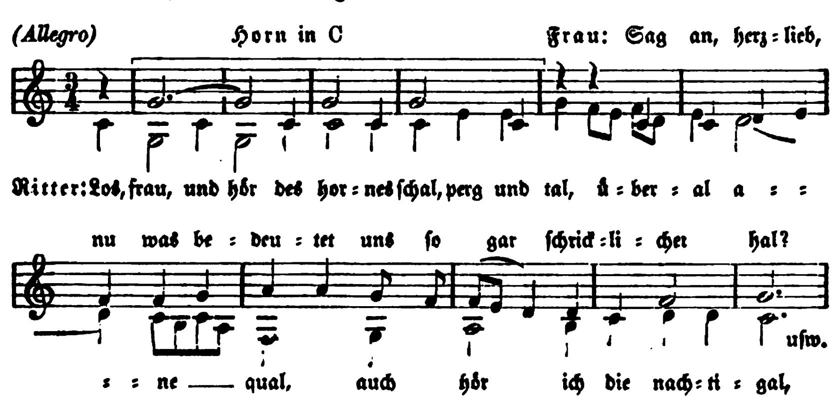
Einen etwas freieren Begleitkontrapunkt zeigt Oswalds Lied „Wach auf mein Hort". Wolkenstein hat aber auch Stücke für zwei Sänger, so folgenden frischen Gesang, bei dem die Melodie in der Oberstimme liegt, während man bei dem primitiven Begleitbaß das „quintieren" eher auf das „in Quintensprüngen singen" beziehen könnte (insgesamt 16 Takte):



[1]) Biographie und Literatur siehe oben S. 229 ff.



Als nächsthöhere Stufe wären, ähnlich wie in der Pariser Ars antiqua des 13. Jahrhunderts[1]), Vokalduette mit zweistimmigen Instrumentalritornellen zu nennen. Wesentlich ist der Fortschritt, wenn beide Stimmen selbständig gegeneinander geführt sind wie in dem rein vokalen „Wer die augen wil verschnüren" mit kleinen Imitationen, oder wenn gar mottetenmäßig der Liebende klagend beginnt „Tröstlicher Hort, wer tröstet mich?", während die Dame (in der Unterstimme!) gleichzeitig den Text durchführt „Frölich das tuen ich, mein auserwelter Man". Damit kommen wir wieder zum Tagelied als dem Paradestück altdeutscher Polyphonie. Hier zeigt Wolkenstein einen bemerkenswerten Schritt über die Mondseer Wächtergesänge hinaus vermöge wesentlich geschmeidigerer Stimmführung, verkürzender Nachahmung des Hornmotivs durch die ob der Mahnung zürnende Frau[2]) und der entschiedenen Wendung zur Dominante am Beginn des Abgesangs. Der Stollen hat den Anfang:



Solch lebenswahrem, in aller Unbeholfenheit echt dramatisch geschauten Bildchen gegenüber wird man es dem Tiroler Ritter auch verzeihen, wenn er als später Zeitgenosse der Florentiner Caccia-Trecen-

[1]) Notenbeispiele bei Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen-âge.

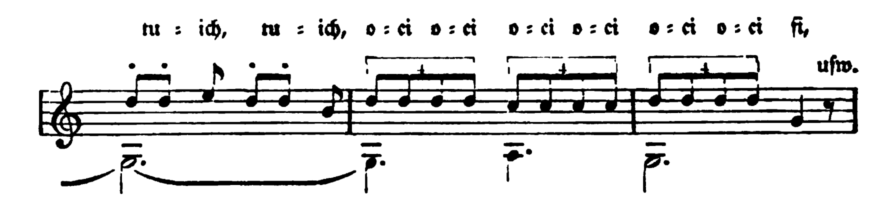
[2]) Sie äfft das Signal nach: „a—a—hü!" Man denke an Carmens höhnisches „Tratatata" in der Schenke, als die Trompete Don José aus seiner Verzückung weckt.

tisten noch gelegentlich an der ziemlich geschmacklosen Hoquetus-Manier Gefallen findet, die er in den Dienst seiner Einsilbenreime (die Meistersinger sagten „Pausen") stellt.

Ein besseres Vergnügen in unserem Sinn bedeutet das Kanonsingen, für das Wolkenstein eine ganze Reihe hübscher Beispiele bringt. Diese mit „Fuga" bezeichneten Sätze haben mit unserm heutigen Fugenbegriff noch nichts gemein, der Ausdruck bezeichnet in der Frühzeit einfach die strenge Imitation, bei der eine Stimme vor der andern her „flieht". Oswald hat nur Kanons im Einklang, später wurden solche in der Quinte und Quarte vorzugsweise beliebt, aber erst der Gabrielischüler H. L. Haßler verbindet mit seinen „fugweis" gesetzten Chorälen von 1607 den Begriff unserer tonalen Beantwortung, welche die Grundlage der modernen, im Lauf des 17. Jahrhunderts vollentwickelten Fugenform darstellt. Oswalds „Fugen" in der Prim zeigen bald den bequemeren Abstand von acht Takten für die Stimmeinsätze, bald treten sich die Stimmen beinahe auf die Hacken.

Endlich als umfangreichstes Wolkensteinisches Bizinium ein echtes Motett über einen instrumentalen Tenor mit dem Chansonmotiv Per montes foys — den langen Bindungen nach könnte als ausführendes Organ der Unterstimme das Portativ (tragbare kleine Orgel) als beliebtes Hausinstrument jener Zeit angenommen werden. Darüber erhebt sich in mehr gut gemeintem als schönklingendem Kontrapunkt etwa florentinischer Observanz ein allerliebstes Vogelkonzert. Nachstehend ein Bruchstück aus der ersten Hälfte des zweiteiligen Stücks, dessen seconda pars auch noch mit neuem Text wiederholt wird:





Wolkensteins dreistimmige Sätze zeigen die gleichen kontrapunktischen Typen wie seine Duette; so vor allem Note gegen Note quintierende Liedsätze mit der Melodie bald im Tenor, bald im Diskant, wobei die Begleitstimmen teils vokal ausführbar sind, teils in ausgesprochen instrumentaler Haltung eigene Motive durchführen.

Oft ist noch deutlich zu beobachten, in welcher Reihenfolge die Stimmen erfunden sind. Es ist kennzeichnend für die alte Technik, daß nicht simultan, sondern sukzessiv die Kontrapunkte miteinander verflochten wurden — der dritte Part muß (z. B. in dem zum Trio erweiterten Duett „Wolauff gesell, wer jagen well") in höchst ungesanglichen Nonen- und Dezimensprüngen jeweils ein freies Plätzchen zu erreichen trachten, weshalb solche nachträglichen Füllstimmen im 16. Jahrhundert den bezeichnenden Namen vagans (Landstreicher) erhielten. Einige scheinbare Quartette ergeben sich bei näherem Zusehn als Terzette mit ad libitum auswechselbarer Mittelstimme. Es passen also nur 1., 3. und 4. oder 1., 2. und 4. Stimme zusammen. Diese Tripla mit Wahlstimmen begegnen uns ein Menschenalter später noch in den ältesten Tridentiner Codices wieder.

Wolkensteins zweistimmige Sätze spiegeln durchschnittlich die Absichten ihres Urhebers vollkommener als seine dreistimmigen Kontrapunkte, wo die technischen Widerstände sich oft noch recht störend zwischen Plan und Ausführung schieben. Oswald war Dilettant, also notgedrungen trotz aller angeborenen Begabung Eklektiker, und gibt, wenn er auch ein recht gewichtiger deutscher Zeuge jener Reflexe genannt werden muß, die seit Dantes Zeit die norditalienische Ars nova eines Johannes de Florentia, Jacopo da Bononia, Bartolinus de Padua ausstrahlte, notgedrungen nur ein einseitiges Bild des damaligen polyphonen Schaffens in Deutschland. Wieviel Werke der eigentlichen Fachleute verloren gegangen sein müssen, lehrt ein Blick auf Straßburg.

Im August 1870 ging auf der dortigen Stadtbibliothek unter dem Geschützfeuer der Belagerer nebst vielen anderen unersetzlichen Manuskripten die Loufenberg-Handschrift M 222 C 22 in Flammen auf, die

nach dem allein noch vorhandenen Inhaltsverzeichnis[1]) 211 geistliche und weltliche polyphone Tonsätze enthielt; unter rund zwanzig genannten Autoren begegnen auch einige deutsche: Heinrich Heßmann von Straßburg, den Vogeleis mit dem an einem 27. März verstorbenen Domorganisten Meister Heinricus eines Donationsbuches des Straßburger Frauenhauses zusammenstellt; dann Heinricus de Libero Castro, der aber wohl mit Loufenberg von dessen Freiburger Dombechantenjahren her identisch ist; Heinrich Loufenberg selber und endlich ein Zeltenpferd, von dem sich wenigstens ein paar Noten zum In terra pax aus einem Gloria bei Coussemakers Anonymus X (SS. III 413 ff.) erhalten haben. Der Index gewährt einen guten Überblick über das, was im Jahre 1411 in der Straßburger vornehmen Gesellschaft musiziert worden ist: da treffen wir mancherlei Salve- und Vaterunser-Bearbeitungen, Motetten über Chansontenöre mit darübergesetzten Hymnenparaphrasen, einzelne geistliche und weltliche Lieder des Mönchs und Wolkensteins, Messensätze, politische Gesänge auf Karl IV. (Philippe Royllarts rex Karle Johannis genite) und auf den Grafen von Flandern, ober- und niederdeutsche Volkslieder, vordufaysche französische Chansons, Marienantiphone und Vertonungen aus dem Hohen Liede sowie komplizierte Kanonkunststücke in buntem Wechsel. Der hier vertretene Nicolaus Merqs begegnet auch alsbald in den Trienter Sammlungen; ob er ein Deutscher gewesen, erscheint nach der Schreibung des Namens fraglich.

Zwei aus Deutschland stammende, der gleichen Handschrift vorgesetzte theoretische Traktate hat Coussemaker als Anonymi IX und X im 3. Bande seiner Scriptores veröffentlicht. Der erste, kürzere, ist in der Landessprache des Elsaß abgefaßt und beschäftigt sich mit den Elementarregeln der Moduslehre, Plikenschreibung und Ligaturgeltung, welch letztere in ihrer Verzwicktheit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts die Hauptschwierigkeit aller Mensuralübertragungen ausmacht[2]). Alle Termini technici übernimmt der deutsche Text leider unverändert aus dem Latei-

[1]) Kurze Autorenangabe mit Faksimile bei Lippmann, Essai sur un manuscript du XV[me] siècle in den Bulletins de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace 1869, danach in Coussemakers Les harmonistes au XIV[me] siècle (1869) S. 13, Vogeleis, Bausteine S. 85—90; ders. in M. f. M. XXII Nr. 11 mit Faksimile. Joh. Wolf, Gesch. d. Mensuralnotation I.

[2]) Vgl. die Fülle der Regeln, hauptsächlich nach Heinrich Fabers Compendiolum musicae (1548), bei H. Bellermann, Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. bis 16. Jahrhunderts (1858).

nischen. Der Anonymus X, hinter dem sich vielleicht Heinrich Loufenberg verbirgt, beschäftigt sich in lateinischer Sprache mit den letzten Errungenschaften der Mensuralnotation, nämlich den auch gelegentlich bei Wolkenstein vorkommenden, nach oben und unten geschwänzten Noten (dragma = Ähre), die in ihren verschiedenen Formen der Darstellung kleinster Notenwerte (1 1/2 minima usw.) dienten, sowie mit den weißen und roten Notenköpfen innerhalb der schwarzen Tonschrift zur Bezeichnung von Takt- und Rhythmuswechsel. Hier wird auch einmal auf das beliebte Charakterstück De moelen van Parijs Bezug genommen, das wir u. a. aus der ebenfalls ursprünglich straßburgischen Handschrift Prag Un. Bibl. XI E 9 als textlosen, wohl für Tasteninstrumente bestimmten Satz kennen.

Das weitaus Höchste an Ausprägung der Mensuraltheorie auf deutschem Boden leistet eine anonyme Abhandlung vom Beginn des 15. Jahrhunderts aus Breslau[1]), die es an Formenreichtum der Notenzeichen mit den höchstentwickelten italienischen Traktaten des ausgehenden 14. Jahrhunderts aufnehmen kann. Uns interessiert sie vor allem durch die herangezogenen Textanfänge, die einen Rückschluß auf die damalige ostdeutsche Praxis gestatten, und durch die dabei erwähnten Gattungsnamen. Von den vierzig dem Wortbeginn nach zitierten Stücken werden vier als Motetten bezeichnet, darunter Apollinis [ecclipsatur][2]), wobei Mutetus als ohne Generalpause in allen Teilen textiert gesungenes Stück definiert wird. Für den rondellus (zweiteilig mit je einer clausura) wird u. a. genannt: par maintes foys (vgl. den Motettentenor des Wolkensteinischen Vogelkonzerts). Das piroletum (= virelay), zu welchem musica frawein bzw. tonat agmen und Salve mundi domina[3]) gerechnet werden, ist gleichfalls zweiteilig, aber jedes Punktum hat zwei Klausuren, d. h. wohl Halb- und Ganzschluß (aperto und chiuso). Drei Balladen finden sich erwähnt, und diese Form wird als dreiteilig mit ein bis zwei Klausuren des ersten Teils beschrieben. Sodann wird das trumpetum[4]) mit der stampania vel stampetum (die einzige Identifizierung der mhd. stampenei mit der französisch-italienischen estampida!) als zwei- oder dreiteiliges Stück zusammengestellt, das nach Art der Trompete oder der Lyra (quintengestimmtes Saiten-

---

[1]) Lateinisch, Neudruck von Joh. Wolf im Archiv f. M. W. I 329 ff.

[2]) Auch in Handschrift Straßburg M 222 C 22 fol. 64 v.

[3]) Straßburg dgl. fol. 1 v.

[4]) Hat nach dieser Definition mit der „trumpet" Hör liebste Frau mich dinen knecht (Mondsee-Wiener Liederhandschrift Nr. 15, Straßburg dgl. fol. 26 v u. 34 v) kaum formell, sondern nur melodisch etwas gemein.

instrument) mit Vorliebe Quinten- und Oktavenschritte benutze, wofür die Estampiden einer Florentiner Handschrift des Britischen Museums in der Tat schlagende Belege bieten; hier werden dieser Gattung die Gesänge Tripudium, Autentica und Divum natalitium (ein Weihnachtslied) zugewiesen. Hinter dem nächstfolgenden Gattungsnamen katschetum verbirgt sich die italienische caccia des 14. Jahrhunderts, diesmal verstanden als „dreichörig mit dem Tenor und seinem Kontratenor". Endlich ist rotulum, was „wie ein Rad ohne Tenor und Kontratenor", (d. h. mit gleichartigen Kanonstimmen) „in sich selbst zurückrollt", wofür der Radel „Lieber Herr Sankt Martein" der Lambacher Handschrift einen uns bereits bekannten Beleg bietet; hier werden als Beispiele Salve mater salvatoris[1]) und „das fewir" angeführt. Auch die übrigen Zitate zeigen das gleiche Bild: größtenteils lateinische Kirchentexte, dann französische Gesellschaftslyrik, und nur ganz wenige deutsche Texte, also wohl im wesentlichen die Benutzung west- und südländischer Kunstmusik in den Formen der vor-Dufayschen Epoche und mit den verkünstelten Notationsfinessen kurz vor dem Umschwung aus der schwarzen in die weiße Notenschrift (um 1430), wie sie eine Münchener Handschrift (Nr. 3223), und z. T. auch beide Wolkensteincodices bieten.

Daß die Hauptbegriffe der Kontrapunktik damals auch der Laienbildung nicht mehr unbekannt waren, läßt sich mehrfach literarisch belegen; so nennen die Minneregeln des Eberhard Cersne von Minden (1404) „Discant, bymol semiton. | Tenor sy daby machten. | By flores in natralibus | mit quinten vnde quarten | tercien und octaven. | Der bordunen chor | mit ihren semitonen." Der 1474 verfaßte „Spiegel der Sitten" des Albrecht von Eybe erwähnt in der Vorrede Diskantieren, Tenorieren und Burdaunen[2]), nicht minder die Colmarer Meistersingerhandschrift cgm 4997 in des Harders „guldin rey" und im „kurzen ton" Heinrich Müglins.

Über die in der ersten Hälfte und Mitte des 15. Jahrhunderts in Deutschland gebräuchliche Mehrstimmigkeit geben drei fast gleichaltrige Quellen befriedigende Auskunft: das Lochamer, Berliner und Münchener Liederbuch. Man fasse den Begriff „Liederbuch" nicht zu eng im Sinne von Vokalmusik — es handelt sich ganz überwiegend um Instrumentalensembles, in denen nur Volksliedtenöre verarbeitet werden, also um Kammermusik, und allen drei Handschriften ist gemeinsam, daß sie

[1]) Vielleicht identisch mit Salve mater Jesu Christi aus Straßburg dgl. fol. 2r?
[2]) Ambros [3] II 516.

offenbar nicht von Fachmusikern, sondern von Liebhabern aufgezeichnet sind; im ersten und letzten Fall kennen wir sogar die Schreiber bzw. ältesten Besitzer.

Zeitlich am frühesten anzusetzen ist die einst auch dem trefflichen Volksliedsammler Johann Ott in Nürnberg, jetzt der fürstlichen Bibliothek Wernigerode gehörige Handschrift, mit der Eintragung „Wolflein von Lochame ist das gesenngk püch, Ag.dorf A° 1460". An späterer Stelle tritt noch der Name Fr. Jodocus d'winßhofen auf, und S. 19 liest man in hebräischen Buchstaben die deutschen Worte „Ir ze lieb. Der allerliebsten Barbara, meinem treuen liebsten gemaken" — also ungefähr ein Gegenstück zum Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach. Die ersten 36 Lieder sind um 1450 geschrieben, gehen aber meist auf den Jahrhundertbeginn als Entstehungszeit zurück. Der Name Lochamen und die hebräischen Schriftzeichen haben zu den verschiedensten Mutmaßungen Anlaß gegeben. Arnold, der die Sammlung 1867 mit ausführlicher Einleitung veröffentlicht hat[1]), schloß auf einen Juden namens Wolf im niederbayerischen Dorf Lochheim bei Agendorf, der den größten Teil der Lieder für seinen Familiengebrauch aufgezeichnet habe. Joh. Janssen[2]) dagegen sah, ebenfalls mit guten Argumenten, in Frater Jodocus v. Winshofen den Hauptschreiber, der das Buch für den Nürnberger Patrizier Wölflein v. Lochamen und dessen vielleicht jüdische Frau Barbara angelegt habe.

Das Lochamer Liederbuch enthält 45 Musikstücke, davon nur 13 zweifellose, aber dafür zumeist hervorragend schöne, Volkslieder in Originalgestalt. Dann drei mit Instrumentalphrasen durchsetzte, einstimmige Kunstlieder (eines von Wolkenstein, zwei vom Mönch), sieben vollständige mehrstimmige Sätze, der weitaus größte Teil jedoch (21 Nummern) stellt einzelne Begleitstimmen oder stark überarbeitete Tenöre polyphoner Volksliedbearbeitungen dar, denen seitdem bis zu Senfls Tode das Hauptinteresse der deutschen Kontrapunktisten gehört hat. Daß auch den offensichtlich instrumentalen Parten meist die Texte unterlegt oder nachgestellt sind, erklärt sich zwanglos: teils sollte der Text nach Art von Stichnoten das Zurechtfinden beim Ensemblespiel erleichtern, teils war er als Gedächtnishilfe für den Sänger bestimmt, dem man die Noten der melodieführenden Hauptstimme als allgemein bekannt

[1]) In Chrysanders Jb. II 1—176, revidiert von H. Bellermann, ergänzt von O. Kade in M. f. M. IV, trotzdem aber einer modernen Neuausg. dringend bedürftig.

[2]) Gesch. d. deutschen Volkes I 200 Anm. 2. (F. X. Haberl in Vj. f. M. I (1885) S. 428.

nicht mehr ausdrücklich hinzuschreiben brauchte; dadurch ist aber die Melodienausbeute für uns Heutige verhältnismäßig gering geblieben. Als Beispiel sei das Stück Nr. 6 gegeben, das Arnold in den geraden Takt hineinquälte, während Tripeltaktstriche seine gefällige Natur zwanglos enthüllen. Zwar trägt die Mittelstimme den Text, aber die Oberstimme ist fast noch melodischer, stellt also entweder die eigentliche Liedweise dar oder verdient wenigstens ein besonderes Kompliment für den Kontrapunktisten. Rhythmisch sind alle Stimmen noch recht voneinander abhängig; der Baß ist der zuletzt komponierte Vagans.



Ein derartiger Satz in seiner natürlich fließenden Stimmführung, der Vermeidung von Quinten- und Oktavenparallelen, den meist terzengesättigten Akkorden und der klaren harmonischen Disposition bedeutet den denkbar erfreulichsten Fortschritt der deutschen Satzweise über die tastenden Versuche Wolkensteins und selbst über die oft spröde Eckigkeit mancher gleichaltrigen Dufayschen Stücke hinaus, so daß man hier doch wohl von einer trefflichen deutschen Eigenüberlieferung wird sprechen dürfen. Die meisten dieser Sätze, für deren Ausführung Flöten, Schalmeien und wegen eines Quintgriffs besonders Fiedeln in Betracht kommen, lassen brav am Zeilenschluß des Tenors alle Stimmen innehalten — nur das wohl aus den Niederlanden stammende „Ein vrouleen edel von naturen“ (vgl. auch die drei kleinen Straßburger Trios in Prag XI E 9 hinter dem Traktat des Hugo de Zeelandia) zeigt den technischen Fortschritt, diese Zäsuren in den Begleitkontrapunkten zu überbrücken und eine kleine Imitation anzubringen.

Das Berliner und das Münchener Liederbuch haben so viele Gemeinsamkeiten, daß sie sich nicht gesondert behandeln lassen. Das erstere (Berlin Mus. pract. Z 98), besteht aus drei stattlichen Stimmbüchern in Queroktav; der Komponistenname Paulus de Broda weist auf eine 1410 in Prag nachgewiesene Familie, eine slavische Überschrift swateo Martina (= heiliger Martin) auf polnische und tschechische

Nachbarschaft [1]). Die Münchener Handschrift (Hofbibl. Mus. 3232 = cgm 810) [2]), wurde zwischen 1461 und 1467 von dem bayerischen Arzt Dr. Hartmann Schedel (1440—1514) als Student zu Leipzig, Padua und Nürnberg niedergeschrieben und befand sich schon Mitte des 16. Jahrhunderts im Besitz der bayerischen Herzöge [3]).

Neben einer großen Anzahl mehrstimmiger lateinischer Sätze und Volksliedbearbeitungen im Stil des Lochamer Liederbuches (im Münchener Manuskript ist auch Dufay nachweisbar [4])), werden beide Liederbücher besonders durch eine Reihe von Instrumentalsätzen mit Tanznamen gekennzeichnet: „Der ratten schwantz, der pawir schwantz, der kranich schnabil, der fochs schwantz, der pfoben swancz, die katzenpfote, der entepres" und dergleichen. Schwantz, von „schwänzeln" hergeleitet, bedeutet den Reigentanz. Nun handelt es sich bei diesen meist dreistimmigen Stücken aber nur zum kleinsten Teil um die Gebrauchstänze selbst, für die sie Eitner, Böhme usw. hielten, sondern um freie Bearbeitungen zu kammermusikalischen Unterhaltungszwecken, wie die freien Virtuosenkadenzen des Gambisten und Diminutionen des Soprangeigers, nicht gleichzeitiger Taktwechsel in den verschiedenen Stimmen und Abweichungen gerade der Taktarten zwischen den Parallelhandschriften mehrfach beweisen [5]). Das Verhältnis zwischen Vorlage und Paraphrase mag ein ähnliches gewesen sein wie zwischen wirklichem Volkslied und umrhythmisiertem Tenor-Cantusfirmus oder zwischen dem realen Tanzmeistermenuett des 18. Jahrhunderts und dem idealisierten Scherzomenuett einer Wiener Klassikersinfonie. In der Angabe von Autoren ist das Schedelsche Liederbuch freigebiger als Z 98; es nennt Berbigant, Paulus de Broda, Rubinet, Walther de Salice (eine Musikerfamilie „van der Weyden" oder „von Weyden" ist im 16. Jahrhundert in Bayern mehrfach nachweisbar), Walter Seam scholasticus (ein Eng-

[1]) R. Eitner in M. f. M. VI (1874) S. 67—74 (Beschreibung) und Beilage S. 1—48, VII Beilage S. 49—77 (Übertragungen) sowie desselben „Deutsches Lied im 15. und 16. Jahrhundert (Beilage zu M. f. M. 1875 und 1880). Raphael in M. f. M. 1899. Über eine merkwürdig altertümliche, dort angewandte Tonhöhenschrift durch Einsetzung der Textsilben direkt in das Liniensystem vgl. Wolf, Notationskunde I 45. Siehe auch oben S. 263.

[2]) Beschreibung von Eitner „Das Walthersche Liederbuch" M. f. M. VI 147 bis 160, Übertragungen wie bei Z 98.

[3]) B. A. Wallner in Zeitschr. JMG. XIII 83 (B. Stauber, Die Schedelsche Bibliothek, Freiburg i. Br. 1908).

[4]) Wolf, Notationskunde I 456.

[5]) Vgl. die ausführlichen Nachweise in meinem „Streichinstrumentenspiel im Mittelalter."

länder aus Dunstaples Umgebung?) Xilobalsamus, Pulloys, Busnois, Tourout, Ruslein, Wencz Nodler, Baumgartner, Georg v. Puteheim und seinen vermutlichen Lehrer Conrad Paumann, Gerhard Gög, Konrad v. Speier[1]), Leserinthus, Walther Frey — also neben Ausländern schon eine stattliche Reihe von deutschen Tonsetzern. Die mehrfach auftretende Gattungsbezeichnung carmen besagt nach Adam v. Fulda, daß die Kernweise sich nicht im Tenor, sondern in der Oberstimme befindet — in dieser Häufigkeit anscheinend eine deutsche Besonderheit, für die auch die Volksliedbearbeitungen beider Liederbücher mehrfache Belege bringen. Einzelne dieser Tanztrizinien tragen lateinische Texte, entweder daß die Tanzweisen dem geistlichen Gesange entstammen oder (wahrscheinlicher!) daß man sie durch Kontrafaktur auch zu vokaler Ausführung in vornehmem Kreise geeignet machen wollte.

Im allgemeinen ist in diesen Stücken, die sich zeitlich bereits der zweiten niederländischen Komponistenschule nähern (Okeghem tritt selber mit einem Instrumentalsatz auf), die Technik der Mehrstimmigkeit ganz erheblich gestiegen: recht kunstvolle Nachahmungen werden oft über größere Strecken hin, sogar im Abstand von nur einer Note, durchgeführt, Umkehrungen der Motive und sogar bereits eine Art von dialektischer Fortspinnung der Thematik ist zu beobachten. Die Stimmen werden nicht mehr durcheinandergedreht, sondern schichten sich nach eignen Tonlagen — eine wohltätige Auflichtung des Satzes, freilich oft auf Kosten des Vollklanges, tritt ein; die kunstloseren Sätze des Lochamer Liederbuches sind meist lieblicher anzuhören. Dagegen äußert sich oft ein deutlicher Sinn für Architektur, so z. B. wenn in nachstehendem Rattenschwanz-Carmen (Z 98) gegen die vollstimmigeren Ecksätze sich wie beim Trio unserer Märsche und Menuetten ein bloß zweistimmiger Mittelsatz abhebt. Man beachte die flott-fröhlichen, meist fünftaktigen Einsätze:



[1]) Der aber mit dem von Luscinius als Schüler Hofhaimers genannten Organisten gleichen Namens wohl noch nicht identisch sein kann.



Da der berühmteste deutsche Tonsetzer dieser Zeit, Conrad Paumann, mit einer Triobearbeitung über den höfischen Tenor „Weiblich figur“ im Schedelschen Liederbuch genau der gleichen Satztechnik huldigt, uns also durch das Gewicht seines Namens einen ästhetischen Festpunkt für das liefert, was im 7. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts in Deutschland als „durchaus recht“ und mustergültig galt, können wir uns aus Z 98 und cgm 810 ein ziemlich vollständiges Bild vom Stande der damaligen (wohl vorzugsweise für Geigenensemble bestimmten) Kammermusik machen, wie sie zumal in den Patrizierfamilien und Studentenbursen der altdeutschen Städte heimisch gewesen sein wird.

Conrad Paumann war der erste deutsche Virtuose, der es zu Weltruhm gebracht hat; aus kümmerlichster Enge führt sein Lebensweg zu den höchsten weltlichen Ehren empor. Folgendes steht vorläufig fest[1]): Um 1410 blind als armer Leute Kind zu Nürnberg geboren, fand er in dem Patrizier Ulrich Grundherr und dem Pfarrer Heinrich Laubing tatkräftige Gönner, die sein Talent ausbilden ließen, so daß er bald als städtischer Organist an der Sebalduskirche angestellt werden konnte. 1446 heiratete er eine Margret Weichsserin und ist schon im Jahr darauf der Stolz seiner Vaterstadt. Denn sein redseliger Landsmann Hans Rosenplüt („der in ein grossen swatzer heist, der tuot kein sünd daran“, ironisiert er sich selber) dichtet damals über ihn: „. . . das er ein meister ob allen meistern ist . . . | solt man durch kunst ein meister krönn, | er trüg wol auf von golde ein kron, | mit contratenor, mit faberdon[2]), | mit primitonus tenorirt er[3]). | auf e la mi[4]) so sincopirt er, | mit resonanzen in acutis[5]). | ein traurig herz wirt

[1]) Arnold in Chrysanders Jahrbuch II 70—82. Mettenleiter, Musikgesch. von Regensburg S. 202. Sandberger, Beiträge zur Gesch. d. Münchner Hofkapelle unter Lasso I 12 f.

[2]) Fauxbourdon.

[3]) Macht dorische Tenorbearbeitungen.

[4]) Tonstufe e oder e'.

[5]) In der hohen Oktave.

freies mutes, | wen er aus octaf discantirt[1]) | und quint und ut[2]) zusammen resonirt | und mit properzen in gravibus[3]). | respons, antiffen[4]), introitus | Jmpnus[5]), sequenzen und responsoria, | das tregt er als in seiner memoria, | ad placitum oder gesatzt[6]) . . . | rundel muteten kan er fluckmaussen[7]). | sein haubt ist ein sollich gradual | in gemessen cantum[8]) mit solcher zal, | das es got selbs hat genotirt darein. | wo mocht dann ein weisrer meister gesein[9])?" Paumann wird also einmal als Komponist von Rang und dann als ausübender Künstler von erstaunlichem Gedächtnis gerühmt — in beiden Beziehungen hatte er höchstens einen Rivalen in seinem Florentiner Zeit-, Kunst- und Leidensgenossen, dem ebenfalls blinden Antonio Squarcialupi; der blinde italienische Organist Francesco Landino war ja schon 1397 als Greis gestorben.

1467 wurde Paumann, der wie mancher Blinde als schüchtern und mißtrauisch geschildert wird, mit 80 rheinischen Gulden Jahresgehalt vom Herzog Albrecht III. als Hoforganist nach München berufen. 1471 ließ er sich zu Regensburg auf der Orgel von St. Jakob vor Kaiser Friedrich III. hören. Viele Fürsten ließen ihn auf ihrem Wagen holen, so der Herzog von Mantua, der ihn mit einem golddurchwirkten Gewand, einem Schwert am goldenen Gehänge und einer goldenen Kette beschenkte, ebenso der Herzog von Ferrara, der ihm einen goldverbrämten Mantel verehrte — in Italien wurde er sogar zum Ritter geschlagen. An der Münchner Frauenkirche befindet sich noch heut sein Grabmal, dessen schöne Skulptur ihn als bartlosen, schlanken Mann mit einer hohen Mütze zeigt, den leeren Blick des Blinden auf den Zuschauer richtend, an einer kleinen Portativorgel sitzend, um ihn her Laute, Flöte, Harfe und Kleingeige, die er alle meisterlich gespielt haben soll.

---

1) Vom Oktavenabstand aus eine Oberstimme kontrapunktiert.

2) Grundton.

3) Mit Taktwechsel in der Unterstimme.

4) Antiphone.

5) Hymnen.

6) Es handle sich um eine Improvisation oder eine gegebene Notenvorlage.

7) Aus dem Ärmel schütteln.

8) In Mensuralmusik.

9) Text nach K. Euling, Das Priamel (Germ. Abhh. XXV, 46).

Neben dem bereits erwähnten Trio über „Weiblich figur" haben sich drei Sammelwerke von Paumann erhalten: das dem Lochamer Liederbuch angebundene Fundamentum organisandi von 1452 [1]), vermutlich von dem Organisten Georg v. Putenheim in Elepsendorf geschrieben, und zwei ähnliche Sammlungen in dem sog. Buxheimer Orgelbuch [2]). Aber die Erwartungen werden einigermaßen enttäuscht: Paumann wird wie später Paul Hoffhaimer sein Bestes in freier Orgelimprovisation gegeben haben — hier sehen wir nur eine ziemlich trockene Etudenliteratur vor uns, in der nicht der Künstler, sondern der systematisierende Pädagoge das Wort führt, um dem Schüler das schematische Rezept zum Kontrapunktieren über Tonleitern, Terzenketten, Quarten-, Quinten-, Sextengänge und Orgelpunkte mit allerlei Kadenzflosklen zu vermitteln. Paumann benutzt als „Tabulatur" ein System von sieben Linien mit F-, C und G-Schlüssel für die rechte, untergesetzten Buchstaben [3]) für die linke Hand (oder das Pedal?), wovon die höher als a klingenden Töne durch einen Strich [4]) und in ihrer Geltungsdauer durch rote Mensuralnoten gekennzeichnet werden; chromatische Erhöhungen drückt das Durchstreichen des Notenstiles aus.

Die Art Paumannscher Orgelbearbeitungen sei an dem schönen Tischgebet des Mönchs von Salzburg gezeigt, das im Lochamer Liederbuch beginnt:



Bei Paumann seien die thematischen Noten in der Unterstimme mit ⊙, im Diskant mit + bezeichnet.

---

[1]) Hrsg. von Arnold in Chrysanders Jahrb. II 67—90 und 177—224.

[2]) Hrsg. von Eitner in den Beilagen zu M. f. M. 1880—1881.

[3]) Erstmals in einer englischen Orgeltabulatur des 14. Jahrhunderts, vgl. Joh. Wolf, Notationskunde II, S. 8.

[4]) Von dieser Notierungsart leitet sich der Ausdruck „ein-, zwei-, dreigestrichene Oktave" her.



Wir haben es hier nicht, wie Schering[1]) meinte, mit einer einfachen Variation zu tun, aus der die Kernweise durch „Dekolorierung" wiederzugewinnen wäre, sondern (was bei anderer Gelegenheit einmal für einen erheblichen Teil der Florentiner, Dunstaple- und Dufaykunst nachgewiesen werden soll[2]), mit einer ganz merkwürdigen Zerhacktechnik,

---

[1]) Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance (1913).

[2]) Vgl. auch mein „Streichinstrumentenspiel im Mittelalter". Leider gestattet hier der Raum nicht, das Paumannsche Stück ganz herzusetzen — es führt das Lied des Mönchs genau in der gleichen Manier bis zur letzten Note durch.

welche die zugrundeliegende Melodie zunächst im Tenor, dann aber auch (Oktavversetzungen zulassend) in der Oberstimme zusammenhanglos in ihre einzelnen Notenbestandteile auflöst und an möglichst unbemerkten Stellen in stärkstens veränderter rhythmischer Bedeutung zwischen eingeschobenen Läufchen und Schnörkeln versteckt. Das ist etwas völlig anderes als eine verbrämende Auszierung, durch deren organische Vereinfachung sich ein Cantus firmus wieder logisch als roter Faden herausschälen lassen müßte; besäßen wir nicht zufällig die Originalweise, so wäre sie nur noch aus der etwa vorhandenen Unterlegung der zugehörigen Textsilben wiederherstellbar — das erklärt nämlich einen großen Teil der seltsamen Textierungen in der italienischen Trecento- und französischen Quattrocentomusik. Daß die Kernweise nicht nur im Tenor, sondern auch in der Oberstimme vorkommt, also gewissermaßen mit sich selbst einen Kontrapunkt bildet, ist auch an vielen Werken der Tridentiner Codices beobachtet worden [1]). Uns Heutige mutet eine solche Technik der Themenverarbeitung äußerst befremdlich, mechanisierend (um nicht zu sagen „unmusikalisch") an, denn uns bedeutet ein musikalisches Motiv einen lebendigen und deshalb unzerstörbaren Organismus, nicht eine bloße Kombination von Notenköpfen, die man wie der darin echt mittelalterliche Guido von Arezzo einfach aus Zahlenspielen gewinnen und wieder in ebensolche auflösen könnte [2]).

Die beiden Paumannschen Fundamente in der Buxheimer Handschrift sind wesentlich interessanter als dasjenige der Wernigeroder Quelle, enthalten sie doch ausgeführte Beispiele der wichtigsten Präambel- und Phantasieformen, deren man sich im Zeitalter des Nürnberger Orgelmeisters praktisch bediente: Sie machen zugleich mit einer ganzen Reihe von dreistimmigen Orgelwerken süddeutscher Vertreter der Paumannschen Schule bekannt, von denen Portigaler, Georg v. Putenheim, Baumgartner, Wilhelm Legrant, Joh. Götz und Jörg Schapf namentlich genannt werden. Freilich sind persönliche Unterschiede in der Arbeitsweise dieser Autoren bei der großen zeitstilistischen Entfernung kaum mehr nachzuweisen. Eine norddeutsche Orgeltabulatur aus dem Jahre

---

[1]) Ztschr. d. JMG. XIII S. 121 ff. (Oscar Thalberg).

[2]) Wie lange diese Technik noch gelebt hat, zeigt höchst bedeutsam der Diskantus I im Agnus der sechsstimmigen Messe über Praeter rerum seriem von Le Maistre (also um 1560), wo im Münchener Chorbuch 42 die in den Kontrapunktpart ganz sporadisch eingestreuten Noten des Cantus firmus ausdrücklich rot geschrieben und rot textiert sind. Vgl. P. Wagner, Geschichte der Messe I 204.

1448, von Magister Adam Ileborg, Rektor zu Stendal, geschrieben, steht inhaltlich und formell den genannten Sammlungen nahe[1]).

All diese Werke erweisen einen achtunggebietenden Stand des deutschen Orgelspiels um die Mitte des 15. Jahrhunderts, was zahlreiche Nachrichten über den Bau großer Kirchenorgeln in dieser Zeit vollauf bestätigen.

Die Einweihung einer neuen Orgel war schon in alter Zeit ein musikalisches Fest. Bischof Julius von Halberstadt ließ aus solchem Anlaß 1596 dreiundfünfzig berühmte Organisten in Grüningen zusammenkommen, darunter Hans Leo und Caspar Haßler, was ihn 3000 Taler „Dranckgeld" kostete[2]). Bei solcher Gelegenheit wurde meist eine Orgelpredigt gehalten[3]); noch Sebastian Bachs glänzende Störmthaler Orgelweihkantate geht auf ein derartiges „höchst erwünschtes Freudenfest" zurück.

Bereits der Engelberger Kodex I 4/23 des 12. Jahrhunderts enthält einen langen Preisgesang in Liedform (F-Dur) auf das Orgelspiel (in Buchstabennotation), der vom Spieler geläufige Finger, geschickte Hände, Behendigkeit, Sprünge von hohen zu tiefen Tönen fordert, auch Organum und Diaphonia als Formen der Mehrstimmigkeit erwähnt. So sagt Hug v. Trimberg (Renner hg. v. Ehrismann V. 5865 ff.): „Diu kristenheit noch orgeln hât | an des seitenspiles stat, | daz wir an der engel dôn | gedenken, swenne ein bli sô schôn | ûf erden bi uns hillet: | Gott herre von himel, wie schillet | mit êwigen fröuden denne dîn sal | von heiligen und engeln stimme ân zal: | daz kônde nie menschen sin durch gründe | noch menschen munt ze rehte uns künde!"

Über die frühe Mitwirkung der Orgel findet sich eine ganze Reihe von Nachrichten; so bestimmt 1365 die Stiftungsurkunde der Propstei von St. Stephan zu Wien, an den hohen Festtagen solle das ganze Officium von den Professoren und Studenten der Universität unter Orgelbegleitung gesungen werden[4]). Beim Konstanzer Konzil 1417 wurde das Tedeum vor Kaiser Sigismund unter feierlicher Orgelbegleitung

---

[1]) Wolf, Handb. d. Notationskunde II 11 ff.

[2]) Sandberger in DTB. V 1, XL.

[3]) Eine solche aus Ulm von 1624 abgedruckt bei Mettenleiter, Musica (1866) S. 20 ff. Auf weitere Zusammenstellungen über frühe Orgelbauten muß hier aus Raummangel verzichtet werden.

[4]) Mantuani, Wien I 91.

ausgeführt[1]), ebenso auf der Basler Kirchenversammlung 1440. Das Tedeum auf der Hochzeit Herzog Johanns von Sachsen im Jahre 1500 wurde mit Orgel, Trompeten, Posaunen, Pfeifen und anderen Instrumenten verstärkt, während einige Tage darauf zwei Messen mit Begleitung der Orgel, dreier Posaunen und eines Zinkens gesungen wurden, „wobei auch vier Krumbhörner zum Positiv gar tüchtig zu hören waren“[2]). Eine vortreffliche Beschreibung der deutschen Ausführungspraxis im niederländischen Stil liefert Erasmus von Rotterdam in seiner „Verdeutschten Auslegung“ über Paulus 1. Kor. 14, 7—8 „Vom Gesange“ (1521) mit den unmutigen Worten[3]): „Es erschallet also von pusaunen, trumeten, krumbhörnern, pfeiffen und orgeln vnd dazu singt man auch darein; do hört man schentliche vnd onerliche bullieder vnd gesang, darnach die huren vnd puben tantzen“; (das geht auf die Volksliedtenöre der Messen.) „Also laufft man heufig in die kirchen, wie auf ein pan“ (Stechbahn) „oder spielhauß, etwas lustigs und lieplichs zu hören.“

Die Deutschen scheinen sich stärker als andere Nationen mit der Entwicklung des Orgelpedals abgegeben zu haben, ja H. Riemann erklärt es geradezu als von den Deutschen um 1325 erfunden. Die 1360 von einem Geistlichen Nicolaus Faber erbaute große Orgel im Halberstädter Dom besaß nach Praetorius schon Pedale, von der Nürnberger St. Lorenz-Orgel rühmt 1447 Hans Rosenplüt, daß man auf ihr „mit füsen treten, henden greiffen“ könne, und zwei Prinzipalpfeifen des Pedals einer 1836 in Beeskow bei Frankfurt a. O. abgerissenen Orgel trugen die eingeschlagene Jahreszahl 1418[4]). Auch Jakob Twinger charakterisiert in seinem Glossar (um 1390) das Orgelspiel als pede saltare[5]), und Arnold Schlick darf vom deutschen Standpunkt aus in seinem „Spiegel der Orgelmacher“ (1511, Neuausg. S. 85) mit einem gewissen Hochgefühl sagen: „wie dan uffwendig deutscher lanndt bisher manualiter zu spiln der brauch gewest ist und doch sich nun pedaliter auch fleissen.“ Bezeichnend genug sagt noch Praetorius 1618: „Wiewohl das Pedal in Italien, Engelland und andern Örtern

---

[1]) Schubiger, Pflege des Kirchengesanges in der kath. Schweiz, S. 23.

[2]) Kinkeldey, Orgel und Klavier im 16. Jahrhundert S. 192.

[3]) Reißmann, Gesch. d. deutsch. Musik[2] S. 91.

[4]) Chrysanders Jahrb. II 70; Kinkeldey hat diese Frühbelege offenbar übersehen.

[5]) Mathias, Königshofen als Choralist S. 184.

mehr, da doch die Orgelkunst itziger Zeit mehr florirt und exzelliert, wenig und gar selten gebraucht wird"[1]).

Als vornehmstes deutsches Denkmal der hohen Kontrapunktik in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts haben wir die Tridenter Codices anzusehn, sechs starke Papierbände mit fast 1600 Kompositionen aus aller Herren Ländern, einst der bischöflichen Bibliothek zu Trient, seit 1891 der österreichischen Regierung in Wien gehörig. Zwei Bände (nach der Signatur den ersten und letzten) hat ein Pfarrer Puntschucher um 1440 in Oberitalien geschrieben, was aus sprachlichen Eigentümlichkeiten und der historisch nachweisbaren Bestimmung mehrerer Gelegenheitskompositionen hervorgeht. Die anderen Bände sind bis auf einen geringen späteren Rest von Johannes Wiser, Pfarrer zu Tione im Giudicariatal, zwischen 1444 und 1465 auf Veranlassung des Johann Hinderbach (seit 1455 Propst, seit 1466 Bischof von Trient) geschrieben. Der damals herrschenden, ausgesprochen internationalistischen Richtung entsprechend, als deren Häupter der Hennegauer Guillaume Dufay, der Engländer John Dunstaple und der Nordfranzose Gilles Binchois anzusehen sind, enthalten Wisers Bände in der Mehrzahl ausländische Werke, daneben aber doch auch eine ganze Reihe von Tonsätzen, deren deutsche Herkunft aus den Texten, den deutschen Autorennamen oder der offensichtlichen Bestimmung als Hausware des trotz aller Irredentalügen damals völlig deutschen Trienter Bischofshofes hervorgeht.

Von deutschen Verfassernamen sind genannt Walther Frey, Ludwig Krafft, Joh. v. Limburg, vermutlich auch Spierinck, Tyling, Driffelde, Walther de Salice und caecus, hinter dem sich wohl Conrad Paumann verbirgt — also Meister, die wir zum Teil bereits aus dem Schedelschen (Münchener) Liederbuch kennen. Die Enge des Raums verbietet, hier auf die Charakteristica des Dufaystils ausführlicher einzugehen. Es genüge zu sagen, daß auch die deutschen Tonsätze der Epoche getreulich die Merkmale dieses Stils aufweisen. An deutsch textierten Stücken[2]) sind zu nennen vier Instrumentalbearbeitungen des „Christ ist erstanden", je eine von „Der Tag der ist so freudenreich", mit dem Dies est laetitiae verbunden, und des „In Gottes Namen fahren wir"; dann Paraphrasen

[1]) Kinkeldey S. 67. Weitere Literatur: H. Riemann, Der Orgelbau im frühen Mittelalter (Präludien und Studien II); Buhle, Die Blasinstrumente in den Miniaturen des Mittelalters (1903); Ritter, Gesch. d. Orgelspiels vom 14.—18. Jahrhundert (1884); Wangemann, Gesch. d. Orgel[3] (1887).

[2]) Sämtl. außer den zwei letzten Messen in den bisher erschienenen Neudruckbänden DTÖ. Jg. VII, XI 1 u. XIX 1, herausg. von G. Adler u. O. Koller.

des Tiroler Fehdeliedes „Heya, heya nu wie sie grollen“ (auch textlos in einer Florentiner Handschrift) sowie der mehr höfischen Tenores „O edle frucht“, „Wunsch alles Lustes“, „Sendliche Pein hat mich verwundt“, „So lieb geschicht“, „Mein hertz in staten trewen“ — dieser Satz allein mit dem ganzen Text —; da der uns aus ogm 810 bereits bekannte Franzose Pyllois eine Bearbeitung von „So lang ich mir in meinem Sinn“ liefert, scheint er in näheren Beziehungen zu Deutschland gestanden zu haben. Ein Instrumentalstück geht über den Text „du pist mein hort“ (der einzige deutsche Satz in Puntschuchers Bänden, also damals wohl auch in Oberitalien bekannt), in einem anonymen Salve regina findet sich der deutsche Tenor „Hilf und gib rat.“ Drei Messen sind über deutsche Tenöre geschrieben, also bei der auffallenden Unbekanntheit deutscher Volksweisen im Ausland vermutlich deutschen Ursprungs; verarbeitet werden darin die Lieder „Grune linden“, „Herdo herdo“ und „sig, säld und heil“.

Die vier Bearbeitungen des alten Ostergesangs[1]) zeigen diesen jedesmal im Sopran, aber melodisch in noch sehr veränderlichem Wortlaut; am meisten entspricht der später gefestigten Form die dritte, volltextierte Fassung. Wesentlich kunstreicher, weil in allen Stimmen kanonisch durchimiterend, setzt „Wunsch alles lustes“ mit frischem Schwunge ein. Nun aber ist, gegenüber der durchschnittlichen Dreistimmigkeit des Dufaystils, das einzig achtstimmige unter den 1600 Werken der Trienter Codices ein deutsches und enthüllt sich als ein wahrhaft grandioses Tongemälde. Locker in drei Duettgruppen aufgelöst, beginnt in allmählichem Abstieg von den obersten zu den tieferen Stimmen, im Dreitakt fein ausgeziert, die liebliche Mariensequenz:

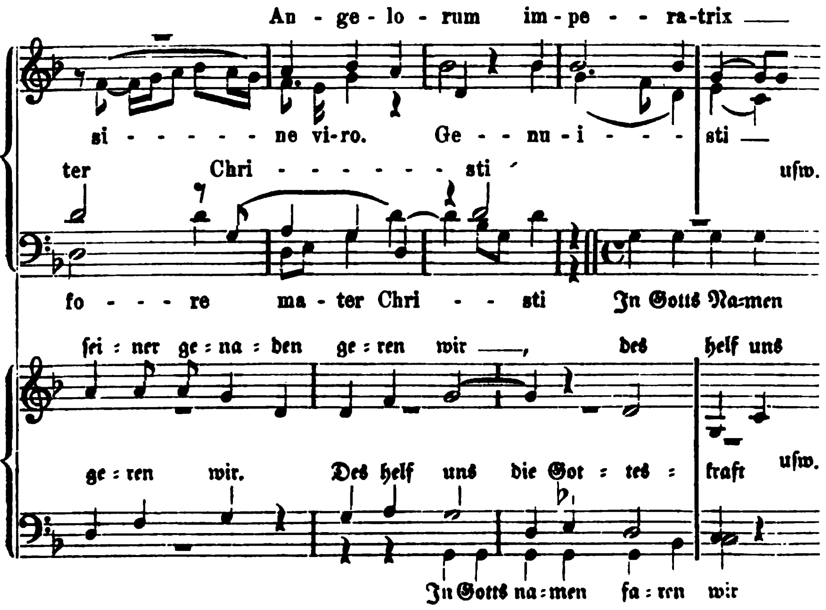


Während vier Stimmen dieses Thema in zierlichstem Filigran weiterspinnen, setzt aus der Tiefe her in kanonischer Engführung mit schwerem C-Takt der Pilgerchor ein, um nach und nach vier Stimmen in seinen Bann zu ziehen — ein fabelhaftes Beispiel gleichzeitiger Herr-

[1]) Vgl. oben S. 154.

schaft zweier Taktarten, was in der einheitlichen $\frac{3}{1}$-Notierung des Originals und der Denkmälerpartitur völlig verborgen bleibt:





Gewiß wird der Satz mit allmählichem Einsetzen aller acht Stimmen etwas massig und ungeschlacht, viel tonale Abwechslung wird noch nicht geboten, aber doch sind Wohlklang und Reinheit der Harmonie, die mit breiten akkordischen Flächen arbeitet (nur Dreiklänge und Sextakkorde, keine Vorhalte, nur Durchgänge) hervorzuheben. Gelegentlich kommt der unbekannte Tonsetzer mit der Unterbringung so vieler Stimmen etwas ins Gedränge, und er hilft sich bald mit hoquetusartigen Pausen, bald mit Einklangsparallelen, die im Sinne der Zeit ebensowenig verboten waren wie gelegentliche Quint- und Oktavparallelen. Das Ganze steigert sich zu wundervoller gotischer Bogenspannung in dem consolare peccatorem in peccatis nunc sedentem („sei du Trösterin dem Sünder, der nun tief in Sünden sitzet") der vier Engelstimmen, während das Menschenvolk aus der Tiefe sein flehendes Kyrieleis anfügt (insgesamt 46 ³/₄-Takte); der Schluß lautet:





Für die Beliebtheit des Stückes in alter Zeit zeugt, daß es auch in einer Münchener Handschrift überliefert ist. Eine Quarte höher transponiert, wobei die Kontra mit Tenören und diese mit Altisten zu besetzen wären, würde dies Oktett, das man einen gothischen Vorläufer des Pilgermarschs aus Wagners „Tannhäuser" nennen könnte, noch heute zweifellos einen imponierenden Eindruck machen. Daß die Massierung von Stimmen eine deutsche Spezialität gewesen, scheint aus der Angabe des Humanisten Rudolf Agricola hervorzugehen, um 1500 habe in Heidelberg Johann v. Soest acht- bis zwölfstimmige Stücke seiner Komposition singen lassen. Man denke auch an Rhaws zwölfstimmige Messe zur Eröffnung der Leipziger Disputation im Jahre 1520.

Die dreistimmige, streng vokale Missa über „Grüne Linden"[1]) ist in den Trienter Codices ohne Autornamen überliefert, und wenn auch in Ausnahmefällen Niederländer deutsche Messentenöre verwendet haben, so spricht doch die größere Wahrscheinlichkeit für einen Deutschen (vermutlich Schlesier) um 1450 aus der Schule Dufays.

[1]) Vgl. Dr. Marg. Loew in DTÖ. XIX 1 und P. Wagner, Gesch. d. Messe I 111 ff.

Der Einfluß der Dunstaple-Schule auf den Kontinent spiegelt sich noch deutlich in der verhältnismäßig großen Zahl von Werken englischer Herkunft in den Trienter Codices. Der Engländer Bedingham führt dort den Spitznamen „Langensteiß“, war also wohl selber in Deutschland tätig. Daß zu den Schülern der Briten auch Deutsche zählten, lehrt die Selbstbiographie des Johann v. Soest (Vater des berühmten Antwerpener Musikverlegers Tilman Susato), der von sich erzählt, er habe bei englischen Meistern von erstaunlichem Können zu Jülich und Brügge persönlichen Unterricht im Kontrapunkt genossen. Seine Abhandlung De subalterna musica (Über Volksmusik?) ist leider verschollen, als Sängermeister (Hofkapellmeister) am pfalzgräflichen Hof und vermutlicher Lehrer Sebastian Virdungs starb der weitgereiste Mann anfangs des 16. Jahrhunderts in Heidelberg [1]).

Mit einem Jugendwerk Heinrich Isaacs leiten die Tridentiner Codices bereits zu einer neuen Epoche der Mehrstimmigkeit hinüber.

Als reichste Quellen für das Schaffen deutscher Kontrapunktisten an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert stellen sich zwei Parallelhandschriften dar: der aus Halberstadt stammende Berliner Kodex Z 21, der nach dem zweimaligen Vermerk Isaac de manu sua vielleicht Autogramme des großen niederländischen Meisters enthält, und der einst dem Magister Nicolaus Apel gehörige Leipziger Kodex 1494, welche beide an Autoren Alexander Agricola, Johannes Aulen, Verbener, Isaak, Heinrich Finck, Paul Hofhaimer, Thomas Stoltzer, Paulus de Rhoda (wohl der Broda aus Z 98 und cgm 810), den Wittenberger Konrad Rupsch, Johann Beham, M. Rener, Michel Volkmar, Jo. Jacobit, Gerstenhans, Adam v. Fulda, Balthasar Hartzer sowie einige wenige Franzosen nennen; unter den zahlreichen Anonymi werden sich gleichfalls noch mehrere Deutsche befinden.

Es handelt sich hier möglicherweise meist um Orgelmusik, man trifft viele Seiten lang keinerlei Text; teils sind es Messen, teils Hymnenbearbeitungen im noch vereinfachten Stil Dunstaples. Auffällig ist die Vorliebe für volle akkordische Stimmenmassierung sowie für Cantus firmi aus isometrischen Pfundnoten meist in der höchsten Stimme — anscheinend deutsche Spezialitäten [2]). In diesen Zusammenhang gehören wohl auch der vermutliche Wiener Erasmus Lapicida und der Aachener

---

[1]) Seine Selbstbiographie abgedruckt bei Fritz Stein, Die Musik in Heidelberg (Diss.), danach auch bei H. J. Moser, Musik als Erlebnis (Halle 1920).

[2]) Vgl. Riemann, Handb. d. Musikgesch. II 1. und sein Kleines Handb. S. 85.

Thomas Tzamen nebst einigen Ungenannten, von denen das Dodekachordon des Glarean sehr altertümliche Stücke bringt [1]).

Während in dem Niederländer Heinrich Isaac uns ein fremder Meister schließlich zum Deutschen zugewachsen ist, sind uns vereinzelt auch musikalische Volksgenossen an das Ausland verloren gegangen. Als Beispiel ist in erster Linie Alexander Agricola zu nennen, der so lange als Niederländer betrachtet worden ist, bis van der Straeten ihn urkundlich als „Alexander Ackermann de Alemania" nachgewiesen hat. Aus welchem Teil Deutschlands er stammt, ist vorläufig nicht bekannt, er mag um 1446 geboren sein, gehört jedenfalls der Generation Isaac-Josquin an und zählt zu den bedeutendsten Tonsetzern des ausgehenden 15. Jahrhunderts; in den Handschriften wird er gemeinhin kurz mit „Alexander" bezeichnet. Bis 1474 war er Kapellsänger zu Mailand, später weilte er am Hofe zu Mantua, auch in Florenz ist er neben Isaac anzutreffen, seit 1491 war er als Kapellsänger und Kaplan am Hofe Philipps des Schönen in Burgund tätig, der ihn 1505 mit nach Spanien nahm; schon im Jahr darauf soll er zu Valladolid gestorben sein. In wie hohem Ansehn er zumal in Italien stand, beweist die ungewöhnliche Anzahl von Liedern und Motetten (31), die Petrucci bereits in seinen ersten Sammlungen (1501—1503) von ihm druckte, um im Jahre 1504 sogar einen besonderen Messenband von ihm herauszugeben. Weitere Messen, Motetten, Magnifikats und Chansons (worunter gar keine deutschen Liedbearbeitungen zu sein scheinen) sowie Instrumentalsätze sind in ziemlicher Anzahl handschriftlich vorhanden. Fast nichts in seinem Schaffen würde auf den Nicht-Niederländer schließen lassen, was wir Deutschen bei einem so hohen Können doppelt bedauern müssen. Es braucht deshalb auf sein uns entfremdetes Schaffen hier nicht näher eingegangen zu werden [2]).

Unter den deutschen Meistern hoher Kunst, welche mit ihrer Tätigkeit die Entwicklung der großen Niederländer begleiten, steht etwa auf der Schwelle von der Dufay- zur Okeghem-Periode zwar nicht zeitlich, aber doch wenigstens in technischer Beziehung Mönch Adam v. Fulda, von dessen Leben wir nichts wissen, als daß er seinen vortrefflichen Musiktraktat 1490 in Passau und Vormbach am Inn geschrieben hat, herzog-

---

[1]) Leichtentritt, Gesch. d. Motette S. 279 f.

[2]) Neudrucke u. a. bei Riemanns Handb. II, 1 S. 190 (instrumental durchsetztes Quartett In pace in idipsum); Ambros V 180 (Instrumentaltrio über Comme femme) und S. 532 (textlose 3 stg. Frottole). Vgl. P. Wagner, Gesch. d. Messe I 271 ff.; Leichtentritt, Gesch. d. Motette S. 281 f.; Ambros III 247 ff. Eitner Qu. L. I 56.

licher Musiker am Hofe vielleicht des Würzburger Bischofs gewesen ist (der sich dux Franconiae orientalis nannte) und von 1440 bis 1500 gelebt haben mag; den um 1480 in Basel als Lehrer der Tonkunst wirkenden Andrechin bekämpft er als einen Ignoranten und „Übergelehrten, der sich selbst nicht versteht". Seine praktischen Werke hat Walther Riemann gesammelt, übertragen und kommentiert [1]); es haben sich nur mehr 14 geistliche und 3 weltliche Stücke nachweisen lassen. Das umfangreichste unter ersteren, eine Messe zu vier Stimmen, steht mit mehreren anderen Sätzen im Berliner Kodex Z 21, der kirchliche Rest in der Leipziger Parallelsammlung 1494 bis auf ein Beispiel in Glareans Dodekachordon, die Liedbearbeitungen finden sich in Augsburger und Sanktgallner Handschriften. Die Messe erscheint sogar bis in die Noten des Themas hinein als eine Dufaykopie, baut alle fünf Sätze über dem gleichen Cantus firmus auf und läßt die einzelnen Teile untereinander gleichlautend beginnen [2]), eine Eigentümlichkeit, die wir z. B. auch in der Messe seines Zeitgenossen Johannes Aulenus wiederfinden, also vielleicht als deutschen Usus ansprechen dürfen, während eine gleichaltrige Messe Verbeners [3]) ohne Cantus firmus durch den Wechsel polyphoner und homophoner Partien auffällt und sich mit ihren nachahmenden Stimmeinsätzen in die Nähe der Obrechtschen Technik stellt. Übrigens hält Riemann gerade die Messe für Adams schwächste Komposition mit Ausnahme einer in der Tat ergreifenden Stelle im Et incarnatus est, die er „ein Palästrina vorahnendes, herrliches Zeugnis von der reinen Kraft dieser präraffaelitischen deutschen Kunst" nennt. Und welch warme, weihnachtliche Harmonik tönt uns etwa aus den Schlußtakten seiner rein instrumentalen Phantasie über Dies est laetitiae entgegen!

Mit Vorliebe benutzt Adam Hymnen- und Antiphonmelodien als Cantus firmi, und zwar meistens im Diskant, doch kommen auch zwei Lieder vor: „Apollo, aller Kunst ein Hort", ein höfisch reimreiches Gedicht, dessen Singweise wohl von Adam eigens erfunden ist, und das Volkslied „Ach hülff mich layd und senlich klag", dessen Bearbeitung durch den Mönch von Fulda Glarean elegantissime composita ac per totam Germaniam cantatissima nennt; es will viel besagen, daß gerade in dieser stilistisch so rasch voranschreitenden Zeit das Werk eines als Praktiker so konservativen Meisters wie Adam sich über ein halbes Jahrhundert lang in der allgemeinen Beliebtheit hat halten können.

[1]) Km. Jb. 1902 S. 1—46.

[2]) P. Wagner, Gesch. d. Messe I 269 ff.

[3]) Riemann, Handb. II 1 S. 161 ff.

In seiner von Gerbert (Scriptores III 329 ff.) nach einer Straßburger Handschrift veröffentlichten Abhandlung De musica erweist sich Adam als ein Musiktheoretiker, der auf der Höhe der Bildung seiner Zeit stand, und in gewisser Beziehung auch als Fortschrittsmann. Er ist ein gar gestrenger Herr und wettert über die Instrumentisten, die, ohne etwas gelernt zu haben, nicht nur carmina (Volksliedbearbeitungen), sondern sogar größere Werke zu schreiben unternehmen. Vor allem ist er aber eine unschätzbare, wenn auch schwer verständliche Quelle für die komplizierte Technik der Tonartentransposition und der Vorzeichensetzung seiner Epoche, die erst Riemann[1]) voll auszuschöpfen unternommen hat.

Als erster deutscher Meister großen Stiles steht am Ausgang des 15. Jahrhunderts der gebürtige Bamberger[2]) Heinrich Finck, der nach der Angabe einer im Britisch Museum aufbewahrten Medaille 1445 geboren ist[3]). Er war Alumnus der Warschauer bzw. Krakauer Kapelle, die er unter den Königen Johann Albert und Alexander (1492—1506) geleitet zu haben scheint; von letzterem wird in Hinblick auf Fincks hohes Gehalt das Scherzwort überliefert, sperre er einen richtigen Finken in den Käfig, so singe ihm der für kaum einen Dukaten das ganze Jahr hindurch (Ambros[1] III 369). 1510—1513 wirkte er am Stuttgarter Hof unter Herzog Ulrich als „Singermeister"[4]), dann bis 1524 am Salzburger Hof mit Hofhaimer zusammen und starb 1527 als Regens chori des Schottenklosters in Wien. O. Ursprung[5]) nennt ihn 1527 sogar noch Hofkapellmeister Ferdinands I. Einige Briefe aus seinen letzten Lebensjahren an den Sanktgallener Humanisten Vadian sind erhalten. Erst 1536, also posthum, erschienen Werke von ihm im Druck, und zwar dreißig deutsche Liedbearbeitungen bei Hieronymus Formschneider in Nürnberg als „Schöne außerlesene lieder des hochberümpten Heinrici Finckens ... lustig zu singen vnd auff die Instrument dienstlich"[6]) ... Sein Großneffe Hermann Finck aus Pirna, dessen vortrefflicher practica musica (Wittenberg 1556) man

[1]) Handbuch II 1 S. 33 ff.

[2]) Falls er mit dem 1482 in Leipzig Immatrikulierten gleichen Namens identisch ist, was aber bei dessen Alter von 37 Jahren und der Angabe seines Großneffen Hermann Finck, er habe bereits um 1480 seine Blütezeit am polnischen Hof gehabt, wenig wahrscheinlich ist.

[3]) Riemann, Musiklexikon[8] S. 310.

[4]) Sittard, Musik am Württembg. Hofe I 8.

[5]) Jacobus de Kerle S. 100 Anm. 6.

[6]) Neuausg. von Eitner nebst einigen Hymnen und Motetten Heinrichs und sechs Stücken Hermann Fincks als Publikation d. Gesellsch. f. Musikforschung Bd. 8 (1879).

die spärlichen Angaben über Heinrichs Bildungsgang verdankt, sagt mit ziemlicher Objektivität über den Großonkel: „Es gibt Melodien von ihm, die mit großer Vollendung erfunden sind, er war ein geistvoller und auch gelehrter Musiker, aber sein Stil ist hart", auch Ambros spricht von seiner „reckenhaften Tüchtigkeit". Doch dürften beide Urteile sich überwiegend auf seine kirchlichen Werke beziehen, von denen die Messen in der Tat mit aller Herbheit der alten Zeit streng durchgearbeitet sind; die drei vorläufig erforschten repräsentieren ebensoviele Haupttypen der damaligen Technik: diejenige De beata virgine der Proskeschen Bibl. in Regensburg[1]) arbeitet wie die Missa des Johannes Aulenus ohne jeglichen Cantus firmus, imitiert aber ihre prägnanten Motive mit filigranhafter Genauigkeit durch alle drei Stimmen; die vierstimmige Missa dominicalis in München[2]) stellt die Gattung des vollständig komponierten Choralordinariums dar, d. h. sie führt die gregorianische Melodie polyphon durch; die dreistimmige Missa in Berlin Z 21 endlich benutzt nach holländischer Manier ein weltliches Lied als Meßkern, mit dem allein sie den Tenor aller Sätze ausfüllt; es ist ein sonst unbekanntes deutsches Volkslied auf St. Peter.

Fincks vier Responsorien zu fünf Stimmen in Zwickau leiden nach dem Urteil von Eitner und O. Kade an einer gewissen Weitschweifigkeit und Unfruchtbarkeit, auch über seine siebenteilige Motette O Domine Jesu Christe sind die Meinungen geteilt. Unter den weiteren geistlichen Stücken mit ihren ausdrucksvollen Diskanten und steigernden Sequenzen ragt der Doppelkanon über Dies est laetitiae gleichmäßig durch seine Kunst (Tenor als Oberquarte post brevem aus dem Baß, der Diskant ebenso aus dem Alt) wie durch Liebenswürdigkeit und Wohlklang hervor[3]).

Erst auf dem Gebiet des weltlichen Liedes enthüllt Heinrich Finck den vollen Reiz seiner genialen Persönlichkeit[4]). Die Texte sind mit einer für das 16. Jahrhundert ganz ungewohnten Sorgfalt unterlegt und meist von so gleichartiger Faktur, daß sie höchstwahrscheinlich alle demselben Dichter zugehören, den man am ehesten in Finck selber wird suchen dürfen. So gibt er auch keine Volksliedtenöre, sondern eigene Kunstweisen, die zwar am klarsten im Tenorpart auftreten, ohne

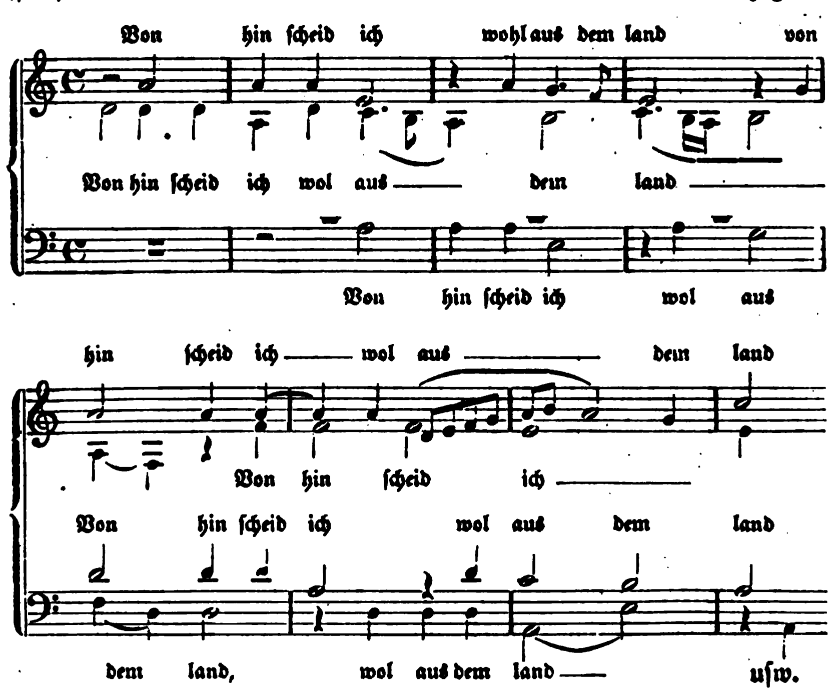
[1]) Abgedr. Ambros V 247 ff.

[2]) In wichtigen Teilen bei P. Wagner, Gesch. d. Messe I 275 ff.

[3]) Abgedr. Publikationen VIII S. 79.

[4]) So enthält das Kaiserliederbuch f. gem. Chor von ihm: „Ach herzigs herz" (Nr. 302); aber das ist unverdient wenig!

daß die andern Parte darüber nur als Begleitstimmen zum Cantus firmus zu bewerten wären. Man hat es bei Finck kaum mehr mit der üblichen „Bearbeitung" auch der eignen Melodie, sondern beinahe schon mit von vornherein vierstimmig gedachten, rein vokalen Quartettliedern zu tun — das ist für jene Zeit (den Liebestexten nach wird man an des Meisters junge Blütejahre, etwa 1470, denken dürfen) das einzigartig Neue. Doch unterscheidet er sich von den späteren Madrigalisten noch durch die völlige Polyphonie und das entscheidende Übergewicht der Tenorstimme. Vollends als kühner Neutöner erweist der Komponist sich in harmonischer Beziehung mit ⁶₅- und herben Nebenseptimenakkorden, so etwa in „dein freundlich gsicht mich überwindt" (Neuausg. Nr. 12) oder dem romantischen Nonakkord im drittletzten Takt von Nr. 6 „Von hin scheid ich". Wundervoll ist in diesem Lied die bange Abschiedsstimmung getroffen, die sich in lauter Moll-Dreiklängen ausspricht und im 5. und 6. Takt müde auf dem D-Moll-Akkord zögert:



Ähnliche Schwermut atmet die Klage um die treulose Liebste „Wer hat gemeint, du zarte frau" (Nr. 11, muß durch die hohe Chiavette nach h- bzw. b-Moll transponiert werden). Wieder andere Stücke wie

Nr. 23 („Anders kein freud ich nit begehr") und Nr. 25 mit den reizenden kleinen Echos im angehängten Proporz ahnen bereits die Behaglichkeit eines anderen genialen Dichterkomponisten voraus, Adam Kriegers, und das vortrefflich deklamierte „Schön bin ich nicht" (Nr. 28) mit seinem bescheiden-treuherzigen Text bringt uns den liebreichen alten Meister menschlich besonders nahe.

Das bedeutendste musikalische Zentrum Deutschlands in jener Zeit wurde das zwischen Innsbruck, Augsburg, Konstanz und Wien hin und her wandernde Hoflager Maximilians I., des genialischen Plänemachers und ritterlichen Mäzens aller Künste. In dem von seinem Geheimschreiber Max Treitzsauerwein 1512 verfaßten Erziehungsroman „Weißkunig" läßt der Kaiser seine musikalischen Fähigkeiten folgendermaßen beschreiben: „Durch seinen vleyß begriff er in kurzer zeit den grund des gesangs und aller saytenspil ... dann hat er aufgericht ain söliche cantarey mit ainem sölichen gesang von der menschen stym, wunderlich zu hören, und sölich bibliche harpfen von newen werken und mit suessem saytenspil, daß er alle kunig übertraf." Dieses Orchester verwendete Max teils „zu dem lob gottes und der christenlich kirchen", teils „wenn er gegen seinen veinden in den streit gezogen ist, haben dieselben trumel und pfeifen nit allein des menschen herz erfreut, sondern der hal davon hat den luft erfult, dadurch der jung weiß kunig nit allein vil land bezwungen, sondern darzue in den hauptstreiten albegen seine veind bestritten und geschlagen". Dazu dient als Illustration ein Stich von Burgkmayr, den Kaiser umgeben von Musikern und Instrumentenmachern darstellend, mit der Überschrift „Die geschicktheit in der musicken und was in seinen ingenien und durch in erfunden und gepessert worden ist"[1]).

Ambros[2]) glaubt, das Interesse des Fürsten für die Tonkunst sei besonders durch das Anhören der burgundischen Hofkapelle gelegentlich seiner Vermählung mit Maria v. Burgund geweckt worden. Noch mehr dürfte zu seiner Musiklust der Umstand beigetragen haben, daß er 1590 bei der Übernahme Tirols auch Erzherzog Sigismunds Innsbrucker Hofkapelle übernehmen mußte, der so bedeutende Musiker wie Hofhaimer angehörten. Dieser Meister blieb denn auch eine seiner glänzendsten musikalischen Stützen. 1497 stiftete er in Hall bei Innsbruck mensural zu singende Vespern, 1498 aber in Wien die Hofmusikkapelle, bestehend aus sechs Musikantenknaben, die „auf brabantisch zu dis-

[1]) DTÖ. V 1 S. VIII.

[2]) Musikgeschichte[3] II 524.

kantieren verstehen", dem Kapellmeister und zwei Bassisten. Als Tenöre fungierten geistliche Cantores, dazu kam noch der Organist. Von den Knaben waren aber nur zwei Niederländer, die andern stammten aus Österreich[1]). Kapellmeister war der humanistisch hochgebildete Slovene Georg v. Slatkonia († 1522 als Bischof), von dem es auf Maximilians Triumphzug heißt: „Herr Jörg Slakeny soll Kapellmeister sein. | Nach rechter Art und Concordantz | auch Simphoney und Ordinantz | Junctur und mancher Meledey | hab ich gemacht die Cantarey | doch nit allein aus meim bedacht | der Kaiser mich derzue hat bracht."

Vermutlich war es der Ruhm dieses für heutige Begriffe erstaunlich kleinen Chores, der auch Meister wie Heinrich Finck, Hans Judenkunig und Erasmus Lapicida nach Wien zog; der eigentliche Mittelpunkt der musikalischen Veranstaltungen aber war Paul Hofhaimer.

Aus hochangesehenem Bürgergeschlecht stammend, wurde Hofhaimer am 25. Januar 1459 zu Radstadt im Salzburgischen geboren und erlernte die Musik ohne Lehrmeister. 1480 ist er Hoforganist Erzherzog Sigismunds in Innsbruck und wird als solcher von Maximilian übernommen, den er auf seinen Reisen begleitete, ohne seinen Innsbrucker Wohnsitz dauernd aufzugeben. 1498 kündigte ihm Maximilian, und er scheint dann vorübergehend in Münchner Akten aufzutreten (Kroyer in DTB. III 2 S. XLI), wurde aber wohl bald wieder vom Kaiser in Gnaden neu aufgenommen. Bei der habsburgisch-jagellonischen Doppelheirat spielte er in Anwesenheit dreier gekrönter Häupter den Orgelpart zum Tedeum, und wurde auf Wunsch des Kaisers von König Ladislaus zum Ritter geschlagen, worauf Maximilian ihn in den Adelsstand erhob (1515). Das unter seinen Enkeln 1588 etwas veränderte Wappen hat sich bis heut erhalten. Nach Maximilians Tode zog Hofhaimer nach Augsburg. Brieflich klagte er später, er habe damals „wie ein Zigeuner" durchs Land ziehen müssen, ungewiß, wo er sein Haupt niederlegen solle. 1526 trat er das bis zu seinem Tode verwaltete Organistenamt am erzbischöflichen Rupertusdom in Salzburg an und starb dort 1537 (Grabdenkmal auf dem St.-Peters-Kirchhof). Als Komponist scheint er sich nicht auf dem Gebiet der großen Messe und nur vereinzelt auf dem der Motette, hauptsächlich aber auf dem der weltlichen, vokalen wie instrumentalen Liedbearbeitung betätigt zu haben[2]), dort allerdings in vorzüglicher Weise, wie Proben in der Hand-

[1]) Mantuani, Die Musik in Wien I 268ff.

[2]) Neudruck seiner Lieder „Ach lieb mit leid" (Nr. 295) und „Ich hab heimlich ergeben mich" (Nr. 296) im Kaiserliederbuch f. gem. Chor.

schrift Wiener Hofbibl. 18810 und die gedruckten Stücke in Öglins, Egenolfs und Forsters Sammlungen beweisen. Reich war sein freundschaftlicher Verkehr mit Humanisten: seit den Augsburger Jahren stand er in regem Briefwechsel mit Vadian, Petrus Bonomus besingt sein von Lukas Cranach gemaltes Bild und sein stattliches Haus in Salzburg (Ambros III 374). Daß er auch selbst Dichter und Töneerfinder seiner Lieder war, ergibt sich aus einem seiner Briefe[1]). Seine 1539 bei Petrejus in Nürnberg als Harmoniae poeticae herausgekommenen Vertonungen Horazischer Oden werden wir im Zusammenhang mit dem musikalischen Humanismus betrachten. Noch wichtiger als seine tonsetzerische Tätigkeit war aber seine Wirkung als Orgelvirtuose und als Lehrer. Hören wir darüber den Straßburger Othmar Luscinius (Nachtgal), der den Meister um 1505 in Wien kennen lernte und sein Schüler wurde: „Nie wird er [auf der Orgelbank] durch Gedehntheit ermüdend noch durch Kürze ärmlich; wohin er Geist und Hand richtet, führt ihn ungehindert ein freier Gang. Da ist nichts Nüchternes, nichts Kaltes, nichts Mattes in dieser engelhaften Harmonie. In reich strömender Erfindung und sicherer Führung ist alles voll Wärme und Kraft; die wunderbare Gelenkigkeit seiner Finger stört nie den majestätischen Gang seiner Modulationen, und es genügt ihm nie, etwas nur Gediegenes gespielt zu haben, es muß auch erfreulich und blühend sein. Es hat ihn keiner übertroffen, keiner auch nur erreicht." Seine sieben bedeutendsten Schüler (Luscinius gibt ihnen den Ehrennamen „Paulomimen") waren: Joh. Buochner von Konstanz und Joh. Kotter aus Straßburg in Bern, auf die wir bei Besprechung der Orgeltabulaturen eingehen werden, Conrad in Speyer, Schachinger in Passau, Wolfgang Grefinger in Wien und Joannes Coloniensis apud Saxonum ducem, den ich[2]) als identisch mit Hans Oyart, dem Organisten der Torgauer Schloßkantorei unter Joh. Walther, und dem „Henslein von Cöln" einer Heilbronner Handschrift nachgewiesen habe.

Der Humanist Vadian preist in einem Briefe von 1517 Hofhaimers „staunenswerte Fertigkeit" auf der Orgel[3]), und Cuspinianus[4]) nennt ihn 1515 magister Paulus musicorum princeps, der auch durch Erfindung eines Hornwerks den Mechanismus seines Instruments

[1]) Mantuani, Wien I 272.

[2]) Monatsschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst, Januarheft 1920.

[3]) Vgl. das schöne, noch halb instrumentale Terzett Tristitia vestra aus Rhaws Trizinien von 1542 bei Riemann, Handb. II 1 S 192ff.

[4]) M. f. M. 1903 S. 182.

wesentlich verbessert habe. Seine Gesichtszüge haben sich zweimal erhalten: in Maximilians Triumphzug und auf einer von Dörnhöfer wiedererkannten Handzeichnung Albrecht Dürers in London (Abb. bei Mantuani I 272).

Hofhaimers Werke zeichnen sich durch große Einfachheit und Wohlklang aus. Er legt mehr Wert auf gerundete Akkordwirkung und feine Abwechslung der Harmonik als auf besondere Verschlingung der Linien, so daß O. Kades Gegenüberstellung „Hofhaimer ist vorzugsweise Harmonist, Isaac Melodist, Senfl Kontrapunktist"[1]) trotz ihrer Einseitigkeit nicht der Berechtigung entbehrt.

Vielleicht der am frühesten geborene Meister dieses Kreises scheint Erasmus Lapicida gewesen zu sein, hinter dessen humanistisch verändertem Namen sich wohl ein „Steinschneider" verbirgt. 1519 machte er in Wien eine Stiftung, bald danach starb er, angeblich über hundertjährig, im dortigen Schottenkloster — unsicheren Nachrichten zufolge soll er schon unter Kaiser Friedrich III. und Mathias Corvinus von Ungarn Hofkapellmeister gewesen sein[2]). Man scheint ihn um 1500 in Italien besonders geschätzt zu haben, denn Kompositionen von ihm begegnen in vier Petruccischen Sammlungen; doch erweist er sich auch in einer Reihe gediegener deutscher Liedbearbeitungen etwa Isaacschen Stiles als unser Volksgenosse.

Wir kommen zu dem größten Meister dieser Epoche in Deutschland, der als deren höchste Steigerung das vorliegende Kapitel beschließen möge. Heinrich Isaac (Ysaak, Yzach) ist lange für einen gebürtigen Deutschen gehalten worden, da Glarean und Luscinius ihn als germanus, Gazzini als tedesco bezeichnen, bis 1886 G. Milanese sein drittes Florentiner Testament von 1516 veröffentlicht hat, worin er sich Ugonis de Flandria („Huygens" oder „Sohn des Hugo"?) nennt. Er war also jedenfalls Flame, vielleicht aus Brügge, wo van der Straeten 1381 eine Familie Isaacke nachgewiesen hat. Um 1450 mag er geboren sein, doch fehlen über seine niederländischen Lehrjahre alle Angaben, bis etwa 1480 Lorenzo Magnifico dei Medici den bereits Berühmten durch einen seiner familiares aus Flandern nach Florenz holen ließ, um zunächst als Lehrer der fürstlichen Kinder zu wirken, dann (als Nachfolger Squarcialupis) die Kapellmeisterstelle bei S. Giovanni, später bei Sta. Maria del Fiore wahrzunehmen; hierauf ging Arrigo tedesco mit Empfehlungsschreiben seines

[1]) Die deutsche weltliche Liedweise in ihrem Verhältnis zum mehrstimmigen Tonsatz (Mainz 1874).

[2]) Mantuani, Die Musik in Wien I 172 u. 225.

Gönners kurze Zeit nach Rom. 1484 ist er auch an Erzherzog Sigismunds Hof in Innsbruck nachweisbar. Nach Florenz zurückgekehrt, wo er eine Bartholomea Bello heiratete, vertonte er die von Lorenzo gedichteten Canti carnascialeschi (nur geringe Bruchstücke dieser volkstümlichen Faschingaufzugsgesänge sind in Vertonungen des neben Isaac in Florenz wirkenden Alexander Agricola erhalten) und sang dem „Prächtigen" († 1492) eine trauernde Monodia nach[1]). Als zwei Jahre später unter wüsten Unruhen die Republik ausgerufen wurde, war ihm die Arnostadt verleidet, und er wandte sich zu dem kunstliebenden Kaiser Maximilian, der ihn in Pisa hörte und sogleich nach Wien kommen ließ[2]). Im April 1497 ernannte er ihn zu seinem Hofkomponisten mit einem Gehalt von 200 Gulden. Isaac gehörte also nicht als Ausübender zu der kaiserlichen Kapelle wie Slatkonia und Hofheimer, sondern hatte das Institut nur mit Kompositionen zu versorgen, was bald von Innsbruck, bald von Florenz oder Ferrara aus geschah, wo er zeitweilig den Hof des kunstliebenden Ercole d'Este zierte. Seit 1512 regierten in Florenz wieder die Medici, und Isaac spielte nunmehr dort nebenher die Rolle eines diplomatischen Vertreters Maximilians. 1515 bat der Kaiser den schon lange Fernweilenden, wieder heimzukehren, aber der kränkliche Greis scheute die Reise und schützte politische Abhaltungen vor. Schon fürchteten die Medici, er werde seinen Ehrensold verlieren, und trafen Fürsorge für seine anderweitige Entschädigung (Brief des Nicolaus de Pittis im Auftrag Papst Leos X. an dessen Neffen Lorenzo II.). Aber der letzte Ritter dekretierte die Weiterzahlung des Gehalts „also daß er uns zu Florenz nuzer dann an unserm hof ist" bis zu seinem Tode, der anfangs 1517 in Florenz erfolgt sein muß; denn sein großer Schüler Ludwig Senfl wurde in diesem Jahre sein Nachfolger als kaiserlicher Hofkomponist. Isaac wird als ein stiller, liebenswürdiger Mann geschildert, „viel fleißiger als Josquin, der nur noch komponiert, wenn er Lust dazu hat", hochgeschätzt von den ersten Fürsten und Künstlern seiner Zeit.

Von seinen Werken, deren Gesamtausgabe im Rahmen der österreichischen „Denkmäler der Tonkunst" geplant ist, liegen dort bisher die instrumentalen Sätze und weltlichen Gesangswerke[3]) vor, von denen

---

[1]) Offenbar identisch mit dem DTÖ. XIV 1 S. 49 ff. abgedruckten Quis dabit pacem.

[2]) Thürlings in DTB. III 2 S. IC gegen Rabl und Mantuani, die Isaac erst noch in die Herbst 1496 aufgelöste Augsburger kaiserliche Kapelle eintreten lassen.

[3]) DTÖ. XIV 1 und XVI 1 hrsg. von Joh. Wolf. Vgl. die wertvolle Kritik von Kroyer im Km. Jb. 1908 S. 235 ff.

die französisch textierten meist seiner niederländischen Frühzeit angehören mögen, während man die italienischen seinen Florentiner, die deutschen den Wiener und Innsbrucker Jahren wird zurechnen können, sowie die ersten zwei Teile seines dreibändigen Choralis Constantinus[1]. Dieses gewaltige Werk, vielleicht auf dem Konstanzer Reichstag von 1507 von Maximilian als musikalisches Gegenstück zum „Weißkönig" und „Teuerdank", zum „Triumphzug", „Gebetbuch" und „Freydal" in Auftrag gegeben, scheint ihn bis zuletzt beschäftigt zu haben, denn nach einer Notiz im 3. Teil wurde er bei der Niederschrift der Sequenz Virginalis turma sexus vom Tode überrascht, so daß Senfl sie beendigen mußte. In echt holländisch polyphoner Manier, die ihn zum entschiedenen Vertreter der zweiten niederländischen Schule stempelt, vertont er darin die Festoffizien (Introitus, Graduale, Alleluja mit Sequenz und Prosa oder Tractus und Kommunio) unter Zugrundelegung der gregorianischen Melodien offenbar nach einem verloren gegangenen, aber dem gleichaltrigen Passauer nahestehenden Konstanzer Gradual, wie der Titel des Werks nahelegt und die Berücksichtigung dortiger Stadtheiliger zur Gewißheit macht. Auch sonstige persönliche Beziehungen Isaacs zu Konstanz, etwa zu dem dortigen Organisten Martin Vogelmayer[2], sind belegt[3]. Das grundsätzlich Neue war, daß Isaac diese riesenhafte Aufgabe für das ganze Kirchenjahr durchgeführt hat; im Druck erschien das Werk erst 1550—1555 bei Hieronymus Formschneyder in Nürnberg.

Es würde hier zu weit führen, auf die unglaubliche Fülle der kontrapunktischen Einfälle einzugehen, mit der Isaac jedesmal nach kurzer Intonation der Ritualworte den Choral vom zwei- bis sechs-, meist jedoch vierstimmigen Chor fortsetzen läßt, bald wortgetreu in einen einzigen Part verwiesen und Note gegen Note begleitet, bald durch die Stimmen wandernd oder von ihnen frei umspielt. Ein kurzes, lieblich klingendes Zitat (dreistimmiger Motettenabsatz aus der Prosa des Magdalenenoffiziums mit dem Choral im Baß) beleuchte Isaacs hohe Kunst geschwungener Linienführung, zumal im Sopran:

---

[1] DTÖ. V 1, hrsg. von E. Bezecny und W. Rabl, und XVI 1, hrsg. von A. v. Webern. Vgl. auch die verdienstlichen biographischen Studien von Kade (Allg. deutsch. Biogr.) und F. Waldner (Innsbrucker Nachr. 1895 und Zeitschr. d. Ferdinandeums in Innsbruck 1904).

[2] J. Wolf in DTÖ. XVI 1 S. 241.

[3] Th. Kroyer im 1. Senfl-Bd. d. DTB.



Mit kluger Berechnung weiß er durch verschiedenartige Besetzung Kontrastwirkungen zu erzielen, etwa wenn er in der Sequenz Haec quae sibi desponsavit nacheinander mit 5, 4, 3, 2, 5, 4, 3, 2, 3, 4, 5 Stimmen arbeitet, in der gesondert als Huldigung für Maximilian über die gregorianische Weise virgo prudentissima geschriebenen Motette Christus filius dei Sextett und Duo mehrfach miteinander abwechseln läßt[1]), oder innerhalb der Vierstimmigkeit die hohen und tiefen Register paarweise gegeneinander konzertierend führt. Auch das Kunstmittel, lockere Polyphonie und dicken akkordischen Satz gegenseitig abzuheben, zieht er gern heran, hält sich aber im Choralis Constantinus absichtlich von besonderen Ausführungsschwierigkeiten fern. Züge persönlicher Liebenswürdigkeit verraten etwa seltene Textwiederholungen wie das innig schmeichelnde a Domino hanc — hanc — hanc requiram, und bei den Worten firmamentum meum et refugium meum malt er die Festigkeit des Himmelsdoms durch 22 D-Moll-Akkorde[2]). Höchst reizvoll sind in ihrer herben Lieblichkeit seine in Glareans Dodekachordon ab-

[1]) Abgedruckt bei Ambros V 314ff., 1538 auf Karl V. und Kurfürst August von Sachsen umtextiert.

[2]) H. Leichtentritt, Geschichte der Motette S. 37f.

gedruckten, kurzen Motettensätze über Texte aus dem Hohen Liede, von breiter Wucht Feststücke wie das Huldigungsgedicht auf Papst Leo X.

Außerordentlich reich ist Isaacs Schaffen an Messen teils der polyphonen, durchimitierenden Art, die frei mit außerliturgischen Themen schaltet, teils des choralen Typs, der die zugehörigen gregorianischen Meßweisen als Cantus firmi beibehält, ja sogar stellenweis monodisch mit dem mehrstimmigen Satz abwechseln läßt und selbständige Credosätze in beliebiger Auswahl anreiht[1]). Bereits 1506 veröffentlichte Petrucci fünf Isaacsche Messen über französische Liedmotive, zwanzig Jahre nach seinem Tode folgten weitere Nürnberger und Wittenberger Drucke. Peter Wagner schöpft seine Partiturbeispiele vor allem aus Münchner Handschriften, Riemann[2]) aus Berlin Z 21, einen Satz der Missa carminum hat Thürlings neu gedruckt, nämlich das Christe secundum über „Insbruck ich muß dich lassen", das einen besonders anschaulichen Beleg für seine Fähigkeit, aus einem weltlichen Thema einen kirchlichen Satz zu formen, bietet.

Hier bringen sowohl Sopran wie Tenor das Lied, und zwar in einer anscheinend früheren Fassung als die berühmt gewordene Diskantstimme aus Isaacs vierstimmiger Liedbearbeitung. Rietsch[3]) hat nachzuweisen gesucht, daß die noch mehrmals als Lied auftretende Lesart der Messe aus Isaacs „gothischer", diejenige mit dem reichen, wiederholten Schlußmelisma als die vollendetere aus seiner „Renaissance"-Periode stamme, womit aber doch wohl etwas zuviel in solch kleines Gebilde hineingeheimnißt wird. Auch Baß und Alt des Meßsatzes leben von der Motivik der Liedweise; im übrigen wird man sagen müssen, daß das Ganze als Komplex noch recht altertümlich die Parte in wenigen Akkorden durcheinanderdreht, ohne daß die Einzelstimme recht Luft und Licht zu eigner freier Entfaltung erhält. Die übrigen Teile der Missa carminum (P. Wagner rechnet sie der Gattung der missae quotlibeticae zu, für die wir auch z. B. ein Beispiel von Obrecht besitzen) verarbeiten in ähnlicher Weise Volksliedmotive, die aber noch nicht auf ihre Herkunft hin rekognosziert sind.

Isaac ist als Messenkomponist noch ein echter Anhänger jenes rein formalen, verstandesmäßig kombinatorischen Spielens mit Motiven, das in extremster Entfernung von jeder Inhaltsästhetik einen erstaunlichen Aufwand von Können manchmal an ein Nichts von einigen

---

[1]) Peter Wagner, Geschichte der Messe I 280—312.

[2]) Handbuch der Musikgeschichte II 1 S. 166 ff.

[3]) Petersjahrbuch 1917.

Tönen verschwendet. So baut er auf den vier Noten d' a d' c' seine ganze Messe O praeclara auf, die diese Figur in Vergrößerungen und Verkleinerungen, Erweiterungen und Verkürzungen, in Sequenzen und Kanons, über obstinaten Instrumentalbässen oder durch alle Stimmen zerpflückt verarbeitet. Fast noch größer ist seine Kunst in der polyphonen Auswertung von Choralmotiven, wo er gelegentlich die verschiedenen üblichen Melodiefassungen eines bestimmten Textes gleichzeitig miteinander verkoppelt, einmal auch als Witz plötzlich das Ritualmotiv eines anderen Kirchentons einfließen läßt. Isaac läßt am choralen Cantus firmus (was die älteren Holländer im allgemeinen noch nicht taten) auch die übrigen Stimmen motivisch teilhaben, ist auch insofern ein Neuerer, als er sogar bei gewöhnlichen Messen die Fünf- und Sechsstimmigkeit in gewissenhaftester Weise durchführt (anscheinend durch die Wiener höfischen Verhältnisse beeinflußt), und damit zumal in den sechsstimmigen Werken geradezu gewaltige Wirkungen erzielt — offensichtlich unter starker Einbeziehung außervokaler Elemente.

Auch als Komponist rein instrumentaler Werke nimmt Isaac eine der höchsten Stellen seines Zeitalters ein. Von dem Organisten der Florentiner Hauptkirchen sollte man einen reichen Schatz von Orgelwerken erwarten, doch mag es Zufall sein, daß sich nur eine einzige Originalarbeit für dieses Instrument von ihm erhalten hat — Bearbeitungen von deutschen Orgelmeistern über Isaacsche Liedsätze sind im übrigen durchs ganze 16. Jahrhundert nachzuweisen. Die Hauptmasse seiner textlosen Sätze sind entweder für Blasorchester bestimmt gewesen, wie aus den damals üblichen Besetzungen der Hofmusiken zu Florenz, Ferrara und Wien und aus der kantablen Faktur der mehr akkordisch gehaltenen Stücke zu schließen ist, oder waren für die „stille" Kammerbesetzung aus Streichern und Holzbläsern gedacht, wobei anscheinend (wie schon in Z 98) der Tenorgambe gelegentlich die Rolle des mehr virtuosen Führerinstruments zufiel; was etwa das Quartett „Zart liepste frucht" beweist[1]). Ähnlich konzertant führt er den Tenor des für einen vokalen Sopran und zwei Instrumentalstimmen geschriebenen Trios Le serviteur.

In seinen textierten weltlichen Sätzen zeigt sich Isaac als der international in allen Stilarten sattelfeste Meister, als der er auch handschriftlich sich von Portugal[2]) bis Pommern[3]) verbreitet erweist. Uns

[1]) DTÖ. XIV 1, 111. Ausführlich in meinem „Streichinstrumentenspiel usw."
[2]) Eitner, Quellenlexikon V 249 b (letzte Zeile).
[3]) Joh. Wolf in DTÖ. XIV 172.

gehen hier in erster Linie seine Bearbeitungen deutscher Weisen an, von denen das Insprucklied besonders berühmt geworden ist und drei weitere neuerdings bequem zugänglich vorliegen[1]). Unter den 22 hochdeutschen, meist vierstimmigen Sätzen der Denkmälerausgabe finden sich alle Stimmungen getroffen: bald die zarte, in ihren ungebrochenen Linien herbe Verarbeitung des geistlichen Volksliedes, bald reicher gesetzt die künstliche Vertonung höfischer Liebesklage. Am glücklichsten wird bei derb volkstümlichen Vorlagen der Humor getroffen, etwa in dem anzüglichen „Es wolt ein meydlein grasen gan“, wo die würdige Aufteilung des breiten Cantus firmus auf die beiden tiefsten Stimmen kirchliche Motettenpraxis belächelt; oder in „Greiner, zancker, schnöpfitzer“, wo die streng syllabische Deklamation des „ich will bey dir am tisch sitzen“ zur motivzerpflückenden Imitatorik der drei Oberstimmen in famosem Gegensatz steht. Vollends ein Kabinettstücklein polyphoner Liedbearbeitung für vier gleichberechtigte Stimmen ist das Lied von der Tochter, die nicht Frau Schreiberin und Tintenzeterin werden möchte. In „Es hat ein baur ein töchterlein“ benutzen sämtliche Stimmen wenigstens Teile der Kernmelodie (der Alt z. B. „Du Schöne mein, Maruschka“) als Cantus firmus — ein technisches Kunststück und zugleich ein reizender Effekt.

Ein Wunderwerk bleiben die 23 Mensuraltakte des Inspruckliedes. Ganz schlicht, fast Note gegen Note, wird die im Sopran liegende Melodie des volkstümlichen, sehnsüchtigen Handwerksburschengrußes an die in Innsbruck zurückbleibende Geliebte von den drei weiteren Stimmen begleitet, unter denen wieder besonders der Tenor so wunderschön geraten ist, daß zwei Komponisten des 16. Jahrhunderts ihn für den üblichen Tenor-Cantus firmus halten und ihrerseits zum Liedträger eigner Bearbeitungen machen konnten[2]). Isaacs „Harmonisierung“, wie man in diesem Falle wohl schon sagen darf, hat etwas unbeschreiblich Schwermütiges und dabei doch keusch Verschlossenes; besonders die Verwendung des Es-Dur-Dreiklangs in dem wohl als mixolydisch aufgefaßten F-Dur-Satz gibt diesem ein schwer erklärliches Gepräge innigster Gefühlsversenkung. Das Schlußmelisma, dessen Quartenparallelen den Schmerz malen[3]), ist keine hergebrachte Floskel, sondern zeugt mit ihrem schluchzenden Aufstieg und Niedersinken von der voll-

[1]) Kaiserliederbuch f. gem. Chor Nr. 218 (Inspruck), 294 (Mein freud allein), 485 (Es hat ein baur ein Töchterlein), 486 (Ich stand an einem morgen).

[2]) Vgl. die Diskussion von J. Faißt und O. Kade in M. f. M. 1873—1874.

[3]) Nietsch im Petersjahrbuch 1917.

endeten Kunst des großen Melodisten, den wir trotz seiner flämischen Abstammung und jahrelangen Beschäftigung in Italien stolz unsern Volksgenossen im Geiste nennen dürfen.

Die schönste Kennzeichnung seiner Meisterschaft hat ihm sein großer Schüler Ludwig Senfl in den Versen nachgerufen: „Er ist in aller welt bekanndt | lieblich an kunst, frölich Im thon | Sein Melodey | was gstellt gar frey | darob man sich verwundern thett. | Er war gut ding, | zu singen ring, | kunstlich darzu die gnad es hett. | Izac das was der name sein | halt wol, es werd vergessen nit | wie er sein Composіtz so fein | vnd clar hat gsetzt, darzu auch mit | Mensur hat gziert | dadurch probiert, | noch heuttigs tags sein lob vnd kunst | verhanden ist; | Herr Jhesu crist, | tail Im dort mit | göttlichen gunst."

Wir haben in diesem Kapitel einen weiten Weg zurückgelegt, vom Hucbaldschen Quintenorganum bis zum Abschluß des Isaacschen Schaffens — vielleicht den weitesten Weg, den je eine Kunst im Laufe von rund sechshundert Jahren durchmessen hat. Jetzt stehen wir im Zenit der musikalischen Gothik — noch die Generation der Paumannschen und Isaacschen Schüler, und die reife Cinquecento-Renaissance hält in Deutschland tonkünstlerisch ihren Einzug. Isaacs Todesdatum fällt in das Jahr des Lutherschen Thesenanschlags, die späte Romantik des „letzten Ritters" verblaßt rasch, und neue geistige Kämpfe nehmen das Interesse der Nation gefangen, um nicht zuletzt auch in der deutschen Musik kräftigen Widerhall zu finden und neue Formen zu gebären. Das Zeitalter der Reformation steigt liedergewaltig empor.

Sechstes Buch

Tonkunst in Kirche, Schule und Haus

(1517—1618)

... ich wollte alle Künste, sonderlich die Musica,
gern sehen im Dienste des, der sie gegeben und geschaffen.

Luther

1. Kapitel: Der musikalische Protestantismus

Hatte die scharfe Dreiteilung der altgläubigen Christengemeinde in Priesterschaft, Gläubige und Katechumenen liturgisch dreierlei Klangkörper (den gregorianischen Solisten als Hauptperson, den kunstgemäßen Chor der ministri als zweitwichtigsten Faktor und den schlichten Volksgesang der Gemeinde als geduldetes Übel), nach sich gezogen, so führte die gedankliche Umstellung der Reformation auf die Idee des allgemeinen Laienpriestertums, dem der Gottesdienst statt einer pomphaften kultischen Zeremonie vor allem Gebet und Lehre bringen sollte, auch zu entscheidenden musikalischen Folgerungen: aktive Hauptperson wurde die Gemeinde mit ihrem homophonen Massengesang, die Musikverständigsten aus ihr traten als ein engerer Ausschuß zum Motettenchor zusammen, und der Prediger mit seinem Altargesang war gewissermaßen nur ihr oberster Beauftragter.

Diese Gewichtsverlegung auf das einstimmige Gemeindelied hin ist im Gebiet des Calvinismus so brüsk durchgeführt worden, daß dort nicht einmal eine gesungene Liturgie übrig blieb (so noch heute z. B. in Würtemberg). In Zürich wurden die Orgeln zerschlagen, der Münsterorganist stand weinend dabei[1]), der berühmte Organist Hans Kotter in Bern mußte aus dem gleichen Grunde Schulmeister werden. In Heidelberg durfte von 1570 bis 1657 keine Orgel gespielt werden, und das Verbot wurde schließlich auch nur gegen die Proteste des Kirchenrats aufgehoben[2]). In Frankfurt a. M. wurde 1531 eine Orgel von zwei Schwärmern „mutwillig hinweggenommen"[3]); im Gesangbuch der Böhmischen Brüder eifert die Straßburgerin Katharina Zell gegen das „unnütze Kindelwiegen auf der Orgel"[4]), und der Metzer Organist Claudius Sebastiani mußte 1563 ein ganzes Buch Bellum musicale inter plani et mensuralis cantus reges zugunsten seines angefeindeten Instrumentes

[1]) Schubiger, Pflege usw.

[2]) Fr. Walther, Musik am kurpfälzischen Hofe S. 19.

[3]) C. Valentin, Frankfurt S. 69.

[4]) Vogeleis, Bausteine S. 231.

schreiben[1]). Immerhin scheinen die vortridentinischen Organisten sich auch nicht immer rechter musikalischer Würde befleißigt zu haben, denn z. B. die Zimmerische Chronik begründet das Straßburger Orgelverbot damit, man habe „under dem offertorio etliche französische oder welsche Lieder geschlagen, welche eine üppigkeit enthalten sollten“[2]). Da erscheint die Niederländerkunst mit ihren manchmal etwas zynischen Tenören allerdings wie ein Symbol der verrotteten, „an Haupt und Gliedern reformbedürftigen“ alten Kirche. Daß zumal die münsterschen Kommunisten das Kind mit dem Bade ausschütteten, ergibt Johann Otts Vorrede zu seiner Liedersammlung von 1544: „Vnd ist noch heutigstages ein löblicher vnd nutzer brauch, das man die music nit aller ding, wie die ungelerten groben Esel, die Widertaufer vnd andere schwirmer thun, auß der kirchen ausschleusset.“ Noch 1627 in der Vorrede zu Scheins Cantional wettert der Leipziger Pastor Leyser „wieder die Calvinischen Klüglinge, die Psalter und Harffen, Orgeln vnd Pfeiffen nicht gern in der Kirchen dulden wollen“. Diese Amousoi sahen eben in der kirchlichen Instrumentalmusik, ja selbst in der vokalen Polyphonie einen gegen das ursprüngliche Bibelchristentum verstoßenden, sinnbetörenden Pfaffentrug. Bald erkannten jedoch die besonneneren Köpfe auch unter den Reformierten, daß man von einem an sich nicht unrichtigen Standpunkt aus doch weit übers Ziel hinaus geschossen war, und z. B. in Straßburg verlangte schon 1529 der Stadtrat wieder, „daß man die Orgel im Münster slagen und nit also müßig ston solt lassen“, ebenso 1540 und 1541 nochmals[3]). Zwingli selber war musikfreundlicher als sein großer Genfer Mitstreiter, zwei seiner Lieder hat er selber zu vier Stimmen komponiert[4]).

Schaffte Pfalzgraf Friedrich III. als rechter, puritanischer Ikonoklast in musicalibus sogar seine altberühmte Sängerei ab, um sich bei Tisch von den aufwartenden Pagen mit Goudimelschem Psalmgesang traktieren zu lassen, so war es geradezu eine Rettung für die Musik der protestantischen Gebiete, daß das Luthertum durch die persönliche Musikalität seines Gründers in weit günstigere, tonkünstlerische Bahnen gelenkt wurde.

---

[1]) Vogeleis S. 302 ff.

[2]) Hans Löwenfeld, Leonhard Kleber (Diss. Berlin 1897) S. 41.

[3]) Vogeleis S. 223 u. 240.

[4]) Mehrere seiner Melodien, z. T. aus Straßburger Tabulaturbearbb. veröffentlichte E. Bernoulli in Zwingliana III 409 ff. Eine Zwingli'sche Weise in moderner Bearbeitung von Arnold Mendelssohn in Mschr. f. GD. u. k. K. (Januarheft 1920 im Anhang).

Als hungernder Kurrendesänger in Eisenach, als sangesfreudiger Student, schließlich als gregorianisch zelebrierender Priester hatte Luther mannigfache Berührungen mit der Tonkunst gehabt. In Wittenberg, Erfurt, Torgau, Leipzig konnte er damals recht viel gute Musik hören, die bedeutsame Romreise von 1511 führte ihn in den Dunstkreis der Josquinschen Kunst, und als er später einen eignen Hausstand gründete, gewährte er der „edlen Frau Musica" die gastlichste Heimstätte.

Josquin war recht eigentlich sein Lieblingskomponist, er nennt ihn „der Noten Meister — die haben's müssen machen wie er gewollt; die andern Sangermeister haben's müssen machen wie's die Noten haben wollten" — eine äußerst zutreffende Beobachtung, welche die Schwächen der übermächtigen und überfeinerten Mensuraltheorie des 15. bis 16. Jahrhunderts in aller Knappheit aufdeckt. Ein andermal sagt er von diesem „ganz sonderlichen Meister", alle Komposition fließe ihm „fröhlich, willig, mild und lieblich wie Finkengesang."

Er selbst spielte gut die Laute und Querflöte und besaß einen „kleinen und tumpenen Tenor", den er richtig zu behandeln verstand, denn Erasmus Alberus sagt von ihm: „Er war ein guter Musikus, hatte auch eine feine reine Stimme, beides zu singen und zu reden, war nicht ein großer Schreier." Gern beteiligte sich der Reformator am Gesang bei seiner „Hauskantorei", wo mit den Freunden nach Tisch weltliche und geistliche Sätze von Isaac, Josquin, Senfl, Walther u. a. ausgeführt wurden[1]).

„Auch hatte Lutherus sonsten den brauch, sobalde er die abendmalzeit mit seinen tischgesellen gehalten hatte, bracht er aus seinem schreibstüblein seine partes vnd hielt mit denen, so zur Musica Lust hatten, eine Musicam, insonderheit gefiel ihm wol, wo eine gute compositio der alten Meister vff die Responsorien oder hymnos de tempore anni mit einfiel, vnd sonderlichen hatte er zu jedem Cantu Gregoriano vnd dem Choral gute Lust ... und mußten ihm seine jungen Söhne Martinus und Paulus die responsoria de tempore nach Essens für Tische auch singen ... Da er allezeyt selbst solch responsoria mit seinen Söhnen, vnd in cantu figurali den Alt mitsang" (Math. Ratzebergers). An dem Altpart einer anscheinend dem Lutherkreis ent-

[1]) Daß man bei Luther auch schon Lassus' gesungen habe, wie der vorgebliche Brief des Hieronymus de Lock an Jan van Stiegen berichtet, dürfte auf einer Fétisschen Fälschung beruhen; dem eitlen Franzosen galt als Lassosches Geburtsjahr noch 1520; nach neuerer Forschung war Orlando jedoch bei Luthers Tode erst ein 15—17jähriger Jüngling!

stammenden Motetten-Sammelhandschrift[1]) mit der vorangestellten Notiz „Hat myr verehret mein guter Freund | Herr Johann Walther | Componist Musice | zu Torgaw | 1530 | Dem Gott gnade | Martinus Luther" ist leider nur gerade dieser Schenkungsvermerk sicher nicht echtes Autograph; im übrigen mag der Band zu des Reformators persönlichem Gebrauch gedient haben.

Mit welch feinem Verständnis schildert Luther diese polyphone Kunst in seinen Tischpredigten: „... ist es nicht seltsam und zu verwundern, daß einer eine schlichte Weise oder Tenor (wie es die Musici heißen) hersinget, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlichte, einfältige Weise oder Tenor gleich als mit Jauchzen rings umher spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken, gleichsam einen himmlischen Tanzreigen führen, freundlich einander begegnen und sich gleich herzen und lieblich umfangen, daß also diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch bewegt werden, sich des heftig verwundern müssen und meinen, daß nichts Seltsameres in der Welt sei, denn ein solcher Gesang mit vielen Stimmen geschmückt." Im übrigen dachte er bescheiden von seinen häuslichen Konzerten: „Wir singen, so gut wir hie können, über Tisch und gebens darnach weiter. Machen wir etliche Säue darunter, so ists freilich eure Schuld nicht [sc. ihr Tonsetzer!], sondern unsere Kunst, die noch sehr gering ist, wenn wir's schon zwei, dreimal übersingen ... Darumb müßt ihr Componisten uns auch zu Gut halten, ob wir Säue machen in euren Gesängen. Denn wir wollens wohl lieber treffen als fehlen" (Brief an den Organisten Mathias Weller in Freiberg vom 18. Januar 1535). Und an den gleichen Empfänger schreibt er drei Monate zuvor: „Darumb, wenn ihr traurig seid und will überhand nehmen, so sprecht: Auf! Ich muß unserm Herrn Christo ein Lied schlagen auf dem Regal (es sei Te deum laudamus oder Benedictus usw.); denn die Schrift lehret mich, er höret gern fröhlichen Gesang und Saitenspiel. Und greift frisch in die Claves und singet drein, bis die Gedanken vergehen, wie David und Elisa taten ..." Übrigens ein musikgeschichtlich noch wenig beachteter Beleg für das Aufkommen der Monodie mit Klavierbegleitung: offenbar sang man (wie wir's aus den Willaertschen Lautenbearbeitungen der Zeit kennen) den Tenor oder Sopran und zog die andern Kontrapunktstimmen mehr oder weniger

[1]) Hrsg. als „Der neuentdeckte Lutherkodex" von O. Kade (Dresden 1872).

vereinfacht auf der Hausorgel zusammen. In seinen Tischreden kommt Luthers Musikfreudigkeit auch sonst oft zum Ausdruck, z. B. mit den Worten: „Musicam habe ich allezeit lieb gehabt; ich wollte mich um meiner geringen Musica nicht um was Großes verzeihen." Und sein vielgenanntes Lobgedicht auf die Frau Musica beginnt mit den Versen:

„Für allen Freuden auf Erden
kann niemand kein feiner werden.
denn die ich geb mit meim Singen
und mit manchem süßem Klingen" [1]).

Wir haben bei Luthers persönlicher Musikliebe etwas ausführlicher verweilt, nicht nur weil sie weithin ihren Einfluß auf die häusliche und kirchliche Musikpflege der Protestanten ausgeübt hat, sondern weil wir in Luther wahrscheinlich auch einen der größten Volksmelodien-Erfinder zu verehren haben. Freilich, seine Urheberschaft an den Singweisen der Lutherchoräle ist umstritten [2]), aber der Wittenberger Pastor und Liederdichter Paul Eber († 1569) sagt deutlich, er habe „die Stücke des Katechismus und etlich Bet- und Dankpsalmen Davids in deutsche Reime und liebliche Melodien gefaßt", Sleidanus sagt insbesondere zu „Ein feste burg": „er hat Versfüße und Melodie hinzugefügt, die mit dem Stoff sehr übereinkommen und zur Gemütserhebung geeignet sind." Als bester Zeuge aber tritt Luthers musikalischer Berater, Johann Walther, auf, der doch allen Grund gehabt hätte, die ihm selbst vielfach zugeschriebene Autorschaft an den Weisen zutreffendenfalls für sich zu reklamieren; Walther jedoch bekennt: „Und siehet, höret und greifet man augenscheinlich, wie der Heilige Geist sowohl in denen Auctoribus, welche die lateinischen als auch in Herrn Luthero, welcher jetzt die deutschen Choralgesänge meistenteils gedichtet und zur Melodie gebracht, selbst mitgewirkt; wie denn unter anderm aus dem deutschen Sanctus („Jesaja dem Propheten") zu ersehen, wie er alle Noten auf den Text nach dem rechten Accent und Concent so meisterlich und wohl gerichtet hat." Als Walther den Reformator gerade bei der Komposition dieses Liedes erstaunt fragte, wo er das gelernt, habe

[1]) Vgl. auch Joh. Rautenstrauch, Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (Leipzig 1907). Karl Balthasar, Luther der Sänger des deutschen Volkes (Gütersloh 1917). K. Anton, Luther und die Musik. Karl Storch, dgl. (1917).

[2]) W. Bäumkers Behauptung, die Melodie von „Ein feste Burg" sei nur aus gregorianischen Flicken zusammengestückelt, hat schon A. Thürlings energisch ad absurdum geführt. Eine Reihe von Autoren gesteht Luther nur die Verfasserschaft einzelner Melodien zu; hier lautet die Alternative aber doch wohl: Alles oder nichts.

Luther lachend geantwortet: „Der Poet Virgilius hat mir solches gelehret, der also seine Carmina und Wort auf die Geschichte, die er beschreibet, so künstlich applizieren kann. Also soll auch die Musica alle ihre Noten und Gesänge auf den Text richten.“ Man sieht — die Einheit von Liederdichter und Melodiefinder war für die Zeitgenossen der Meistersinger noch eine Selbstverständlichkeit, und nur deshalb hat Luther selbst von dieser seiner doppelten Gabe so wenig Aufhebens gemacht[1]). Nennt ihn doch ein direkter Lutherschüler (Cyr. Spangenberg in Mansfeld) 1569 geradeswegs „unsern Sangmeister“ und sagt: „Er ist unter allen Meistersängern der kunstreichste und beste, Melodie und Ton sind lieblich und herzlich und in Stimme alles herrlich und köstlich“ usw. Eine, freilich sogleich wieder verworfene, Melodieaufzeichnung von Luthers Hand zu seinem Liede „Unser Vater im Himmelreich“ hat sich im Original erhalten[2]). Über Luthers kontrapunktische Fertigkeit liegen ebenfalls Zeugnisse vor. So erzählt Mathaeus Ratzeberger in seiner handschriftlichen Biographie gelegentlich der Lutherschen Singkränzchen: „Vermercket er aber bißweilen an einem neuen Gesang, daß er falsch abnotieret war, so setzet er denselben ab vff die Linien und rectificiret ihn in continenti.“ Dazu gehörte ganz gewiß ziemliche Gewandtheit und Vertrautheit mit den Regeln des Tonsatzes. Noch Bedeutsameres erfahren wir aus Luthers eignem Munde; am 15. 5. 30 schreibt er launig an Joh. Agricola nach Augsburg, er habe während vier Krankheitstagen einen dreistimmigen Gesang in cloaca gefunden, ihn verbessert, eine vierte Stimme und einen Text beigefügt, und bitte nun, ihm diesen als ein angeblich für Karl V. und Ferdinand I. in Augsburg gesungenes Begrüßungskarmen zurückzuschicken, damit er den Diaconus Rörer in Wittenberg, einen eingebildeten Musikkenner (momus musicus) hierdurch hineinlegen könnte. Luther hielt sich also selbst für fähig, zu einem vorhandenen Tricinium einen Vagans hineinzukomponieren. Wenn daher in dem Schauspiel „Lazarus“ von Joachim Greff, einem Dichter aus Luthers Kreis, die Überschrift eines motettenartigen Chorsatzes lautet: ‚Non moriar sed vivam D. Martini Lutheri IV vocum aus seinem

[1]) Welch selbstverständlicher Bestandteil gesellschaftlicher Bildung damals die musikalische Ausbildung war, lehrt nicht nur Zwinglis Komponistentum, sondern sogar das des alten Rauhbeins Frundsberg. Erzählt doch Adam Reißner (Voigtl. Qu. B. 66 S. 145): „Deshalb hat er nach der Pavier Schlacht dies Liedlein gemacht und sich oft vor Tisch mit vier Stimmen oder mit Instrumenten singen lassen . . .“

[2]) Faksimiliert im Anhang zu K. v. Winterfeldt, Luthers Lieder (1840). Dann die hs. Notenskizze in Luthers Werken (Weimarer Ausg.) Bd. 19 am Ende.

schönen Confitemini', so liegt nicht der mindeste Anlaß vor, Luther die musikalische Urheberschaft abzusprechen. Das Stücklein beginnt[1]):





usw.

Luthers musikalische Autorschaft wird dadurch bekräftigt, daß er 1530 den gleichnamigen Tenor an die Wand seines Koburger Arbeitszimmers geschrieben hat. Ratzeberger erzählt auch, man habe beim Lutherschen Singekränzchen gelegentlich in des Reformators eigener Vertonung Didonis novissima verba aus dem Vergil gesungen — also wieder eine verloren gegangene Luthersche Komposition[2]).

Daß er andererseits von einem Senflschen Werk sagt „eine solche Motette vermöchte ich nicht zu machen und wenn ich mich auch zerreißen sollte", ist ein löbliches Zeugnis für seine Bescheidenheit — der Ausspruch wäre platt, wenn Luther nicht selber wenigstens ein bißchen

[1]) 1917 von O. Richter für den praktischen Gebrauch herausgegeben (Breitkopf und Härtel).

[2]) Karl Löwe, Luthers Verdienst um die Kirchenmusik, herausg. von M. Runze (Wittenberg 1917) S. 34.

komponiert hätte, spricht also ebenfalls für sein, wenn auch vielleicht nur schüchternes, Musikertum.

Einen schönen Brief hat der Reformator an den eben genannten Münchener Meister von Koburg aus am 4. 10. 1530 gerichtet, in dem er Senfl bittet, ihm für seine Todesstunde die seit Kinderzeiten liebe Antiphon In pace in idipsum mehrstimmig zu setzen, die er noch nie kontrapunktiert gefunden habe[1]. Nach einem noch unveröffentlichten Wernigeröder Manuskript soll Senfl statt dieses todessehnsüchtigen Textes den lebensbejahenden Spruch Non moriar vertont und an Luther mit anspornenden Begleitworten gesandt haben; Senfls Verfasserschaft an obigem Tonsatz ist damit aber noch keineswegs gegen diejenige Luthers erwiesen; es begegnen auch noch anderweitige Vertonungen.

Dagegen habe ich (Archiv f. M. W. II) die sicher von Luther stammende, da groß mit seinem Namen unterzeichnete, Harmonisierung einer seit dem 10. Jh. gemeindeutschen Psalmodie des 1. Tons (P. Wagner, Einführung III 100 f.) veröffentlicht, die als fliegendes Blatt 1546 von Klug in Wittenberg gedruckt wurde:

Klage vnd bitte zu Gott | wider Die alten (der alten schlangen) Religion vnd ihre Schuczherrn. Psalm Lxiiii



10 Strophen.

Gerade die Schlichtheit des im Übrigen durchaus schulgerechten Satzes spricht für die musikalische Autorschaft des Reformators. Nebenbei bemerkt schicken sich nicht alle Strophen gleich gut zu der zweizeiligen Melodie, da sie von sehr verschiedener Länge sind. Als möglichen Vermittler der Bekanntschaft zwischen Senfl und Luther habe ich kürzlich den Hofhaimer-Schüler Hans Oyart in Torgau nachgewiesen[2].

Bei der Einrichtung der evangelischen Liturgie ging Luther äußerst konservativ vor — was vom Ritus der alten Kirche irgend beibehaltbar

[1] Es gibt aber eine wertvolle Vertonung von Alexander Agricola, die Luther wohl nur zufällig unbekannt geblieben ist; später auch eine solche von Sixt Dietrich.

[2] „Henslein v. Cöln“ in Mschr. f. GD. u. k. K. 1920 S. 36 ff.

war, ließ er unangetastet; nur den Heiligen- und Marienkult merzte er durch Umwandlung der betreffenden Liedertextstellen in evangelischem Sinne aus. Bezeichnend für die Bewahrung des Alterprobten ist, wie er bei der Einrichtung der deutschen Akzentrezitation für den Altargesang der Geistlichen arbeitete. Zu diesem Zwecke ließ er 1523 den Hofkapellmeister Friedrichs des Weisen, Conrad Rupsch, und dessen späteren Nachfolger, den damaligen Bassisten Johann Walther, für mehrere Wochen von Torgau nach Wittenberg kommen und sprach mit ihnen die musikalische Umgestaltung genau durch. Daß ihm eine einfache Übersetzung ins Deutsche unter Beibehaltung der alten gregorianischen Weisen nicht gefallen wolle, hat er gelegentlich recht drastisch verlautbart. Er übertrug vielmehr zunächst den Text einzig unter sprachlichen Gesichtspunkten und suchte dann die geeignete Rezitationsweise dazu. Johann Walther erzählt darüber u. a.: „Und beschließlich hat er von ihm selbst die Choralnoten octavi toni der Epistel zugeeignet und sextum tonum zum Evangelio geordnet und sprach also: Christus ist ein freundlicher Herr, darum wollen wir sextum tonum zum Evangelio nehmen; und weil Sankt Paulus ein ernster Apostel ist, wollen wir octavum tonum zur Epistel ordnen."

In der Tat zeigen die doppelten Notenbeispiele, die er seiner „Deutschen Messe" (1526) beigefügt hat, diese Tonarten. Sehr ähnlich wie Ornithoparch 1517 die Melodieformeln des altkirchlichen Akzents angegeben hat, teilt auch Luther für Introitus, Epistel, Evangelium und Abendmahlseinsetzung die Floskeln nach Anfang, Komma, Kolon, Punkt, Frage und Schlußformel genau ein[1]), wobei er (wie schon die vorreformatorische Passion) für die Vox personarum und die Vox Christi verschiedene Tetrachorde des hypolydischen Kirchentons und zweierlei Reperkussionstöne im Quintabstand bestimmte — von hier stammt noch in den Bachschen Passionen der Brauch, daß der Evangelist immer vom Tenor und der Jesus vom Baß gesungen wird.

Luthers nächste Sorge galt dem Gemeindegesang, für den zunächst, entsprechend seiner stärkeren Rolle im Hauptgottesdienst, geeignete Lieder zu beschaffen waren. So schreibt er in seiner Formula missae et communionis vom Ende des Jahres 1523 (Übersetzung des P. Speratus)[2]): „Ich wollte auch, daß wir viele deutsche Gesänge hätten, die das Volk unter der Messe sänge, oder neben dem Gradual, auch neben dem Sanctus und Agnus dei. — Aber es fehlet uns an deutschen Poeten,

[1]) J. W. Lyra, Luthers deutsche Messe (hrsg. v. M. Herold 1904).

[2]) Fr. Spitta Studien zu Luthers Liedern S. 7.

oder sie sind uns noch zur Zeit unbekannt, die fromme und geistreiche Gesänge, wie sie Paulus nennt, uns machen könnten, die es wert wären, daß man sie in der Gemeinde Gottes brauchen möchte. Indes lasse ich mir gefallen, daß man nach der Kommunion singe ‚Gott sei gelobet und gebenedeiet'. Zudem so taugt auch dieses ‚Nun bitten wir den heiligen Geist'; desgl. ‚Ein Kindelein so löbelich'. Denn man findet ihr nicht viel, die etwa einen Schmack oder rechtschaffenen Geist hätten. Das rede ich deshalb, daß, so irgend deutsche Poeten wären, dadurch bewegt würden, uns geistliche Lieder zu machen".

Und Anfang des Jahres 1524 geht Luther zur organisatorischen Tat über, indem er an Spalatin schreibt: „Es besteht der Plan, nach dem Beispiel der Propheten und Altväter der Kirche deutsche Psalmen für das deutsche Volk zusammenzubringen, damit Gottes Wort auch durch Gesang unter den Leuten verbleibe. Wir suchen daher überall Poeten. Da aber dir die Fülle und Gewandtheit in der deutschen Sprache gegeben ist, und zwar eine durch vielfache Übung wohlausgebildete, so bitte ich Dich, daß Du mit uns in dieser Sache arbeitest und versuchst, irgendeinen der Psalmen in ein Lied zu übertragen, wie du anbei ein Muster von mir erhältst [NB. die vierstrophische Fassung von ‚Aus tiefer Not schrei ich zu dir']. Ich möchte aber, daß Du neumodische und höfische Ausdrücke vermiedest, damit der Fassungskraft des Volkes entsprechend möglichst einfache und gemeinverständliche, dabei aber auch reine und passende Worte gesungen, dazu auch der Sinn recht deutlich und dem der Psalmen möglichst nahe wiedergegeben würde. Man muß daher frei verfahren und nach festgestelltem Sinn, ohne an den Worten zu kleben, durch andere bequeme Worte übersetzen . . ." Darauf empfiehlt er noch gewisse Psalmen als besonders ergiebig.

Bedeutsam genug setzt Luther als Vertreter des „evangelischen" Gedankens genau dort wieder ein, von wo die ganze Hymnen- und Antiphonenkunst ausgegangen war: beim Psalter. Er selbst hat mit seinen Liedern über den 46. Psalm (Ein feste Burg, 1529 zuerst veröffentlicht, vielleicht aber schon 1521 geschaffen), den 130. (Aus tiefer Not), den 124. (Wär Gott nicht mit uns diese Zeit) unübertreffliche Muster gegeben. Außerdem erweiterte er geeignete vorreformatorische Lieder um neue Strophen, gab seine eigene herrliche Erlebnislyrik (so die Selbstbiographie „Nun freut euch, liebe Christen gmein") sowie die Dramatisierung einzelner Bibelszenen („Vom Himmel hoch", „Mit Fried und Freud") dazu, und nur wenige seiner Lieder, wie das übers Vaterunser, den Glauben, die zehn Gebote, leiden etwas unter ihrer Zweck-

haftigkeit — das holdselige über die Kirche aber ist (nach Fr. Spittas Vermutung) vielleicht ursprünglich ein Marienhymnus des jungen Augustiners gewesen. So steht Luther höchstwahrscheinlich, ähnlich wie Walther v. d. Vogelweide, nicht nur als Dichter, sondern auch als Komponist herrlicher deutscher Lieder, als einer unserer größten Melodiker vor uns — erst ein musikfeindlich gewordenes Geschlecht, über das wir nun hoffentlich wieder hinaus sind, hat ihm (zu nachträglicher Rechtfertigung der eignen Kümmerlichkeit) die Musikereigenschaften absprechen oder verkleinern wollen.

Das Jahr 1524 brachte mit dem Erfurter „Färbefaß“- und „Schwarzhorn“-Enchiridion (so nach den zwei beteiligten Druckereien genannt) die ersten Lutherschen Hausandachts-Liederbücher mit einstimmigen Melodien. Die vermutlich von Justus Jonas verfaßte Vorrede geißelt mit erquickender Grobheit die Mißbräuche des bisherigen Ritus, den „vnder Tempel knecht vnd des Teuffels Corales fur Gottes dynst hoch auffgeputzt haben. Als nemlich, das sye allein den gantzen tag im chor gestanden seyn vnd nach artt der Priester Baal mit vndeutlichem geschrey gebrullet haben vnd noch yn Stifftkirchen vnd Klöstern brullen wie die Walt esel zu eynem tauben Gott . . .“[1]). Von weiteren, einstimmigen Gesangbüchern brachte das gleiche Jahr noch das süddeutsche, wohl auf Speratus zurückgehende Achtliederbuch, das folgende gleich fünf ähnliche Publikationen: das Nürnberger und sogenannte Straßburger Enchiridion, das Straßburger „Deutsche Kirchenamt“ und die Gesangbücher von Breslau und Zwickau. 1626 erschien (vielleicht zu Magdeburg) das erste niederdeutsche Gesangbuch, dann flaut der Strom etwas ab. Die wichtigsten Sammlungen noch zu Luthers Lebzeiten sind das Klugsche Gesangbuch (1529 bzw. 1530), das Gutknechtsche (1526 und 1231), das von Valentin Schumann (Leipzig 1539), das Erfurter Deutsche Kirchenamt (1527 und 1543), endlich das Gesangbuch von Val. Babst (Leipzig 1545). Daneben stehen gute Gesangbücher der

[1]) Diese Stelle geht wohl auf Ornithoparch zurück (Ambros II² 380 Anm.), der über das eselsmäßige Gschrei der Sachsen und Ostseeanwohner spottet, die anscheinend einen tauben Gott hätten. Dazu vgl. Hans Haiden (Nürnberg, Anfg. 17. Jahrh.) „Es bedörft auch in den Capellen vnnd Kirchen wol deß grossen Brüllens vnnd schreyens nicht, dann eben darumb werden inn den grossen Cantoreyen jrer vil zu einer stimm gestellt“ usw. (Sandberger in DTB. V 1, XXXIV.). Und H. L. Haßler dichtet hübsch in seinem „Lustgarten“ Nr. 34: „Wer singt, der sing, | daß es wohl klingt, | vnd thu die stimm recht führen, | schrey nit zu sehr, | thu sich vilmehr | fein lieblich moderiren . . .“ Über das skandalöse Singen der Altgläubigen 1542 im Naumburger Dom vgl. Rautenstrauch S. 24.

mährischen Brüder; die Katholiken brachten erst 1537 mit Michael Vehes Gesangbuch ein Konkurrenzunternehmen, dem 1567 das Liederbuch des Bautzener Dombechanten Joh. Leisentrit folgte — bezeichnend für die Unbefangenheit der Zeit ist, daß die ersten altkirchlichen Gesangbücher ruhig auch Luthersche Texte aufnahmen. Neben Valentin Trillers Singebuch (Breslau 1555) steht schließlich Joh. Keuchenthals Gesangbuch (1573) mit bereits 165 Melodien — was aber bedeutet das gegen 1500 Singweisen bei Freylinghausen (Halle 1705) und 1900 Melodien bei Joh. Balth. König (Frankfurt a. M. 1738) —?!

Viel Sorgfalt wurde darauf verwendet, diese einstimmigen Massenchöre auch zu guter, des Anlasses würdiger Ausführung zu bringen. Die protestantischen Fürsten erachteten es als Ehrensache, selber kräftig mit einzustimmen; so berichtet der Chronist Creusing von dem Brandenburger Kurfürsten Joachim II., daß er „mit lauter Stimme half singen und oftmals den Chor regierete“[1]). War eine Weise weniger bekannt, so wurden nach der Forderung mehrerer Kirchenordnungen tüchtige Schulsänger so unter die Menge postiert, daß sie die Älteren mitreißen konnten[2]). Von Sachsen rühmt das Zinkeisensche Gesangbuch (1584), daß dort Sonntag nachmittags dem jungen Volk regelmäßig eine halbe Stunde lang von den Vorsängern die geistlichen Lieder beigebracht würden[3]). Nach Zittau wurde 1577 zu gleichem Zweck ein „deutscher Sänger“ berufen, und seither sang dort die Gemeinde besser als irgend sonstwo[4]). Auf katholischer Seite ahmten das 1580 in Augsburg die Jesuiten durch Anstellung von Vorsängern nach[5]).

Der Raum gestattet nicht, hier auf die protestantischen Choralweisen des 16. Jahrhunderts als Kunstwerke ausführlicher einzugehen. Der Name „Choral“ ist recht unglücklich gewählt und hat vielfach irregeführt — die Rubrik „geistliche Volkslieder“, die heut in unsern Gesangbüchern nur einen bescheidenen Anhang neuerer Stücke umfaßt, gehört über fast die ganze Sammlung. Vom gregorianischen Choral haben diese Lieder so gut wie nichts mehr; tonartlich, melodisch, rhythmisch decken sie sich, soweit sie noch dem 16. Jahrhundert angehören, voll-

[1]) Gottl. Friedlaender, Eine kurtze Comödien usw. (Berlin 1839) S. XII.

[2]) R. v. Liliencron, Lithurg.-musikalische Gesch. der ev. Gottesdienste 1523 bis 1700 (Schleswig 1893).

[3]) A. Werner, Die Kantoreigesellschaften S. 10.

[4]) Al. Obrist, Melchior Franck S. 4.

[5]) Kroyer in DTB X 1 S. LI.

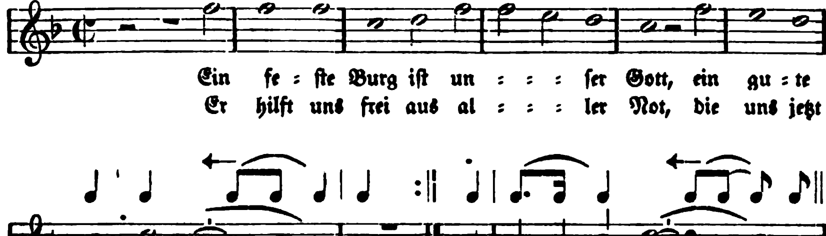
kommen mit dem im vierten Buch über das gleichzeitige weltliche Volkslied Gesagten.

Welche Häufung von agogischen Abwandlungen sich hier oft über den isometrischen Grundriß gelegt hat, sei nachstehend an zwei Lutherschen Melodien in ihrer Verwendung als Cantus firmus-Tenöre im Waltherschen Chorgesangbuch gezeigt:

1. Der Lobgesang Simeonis:



2. Der 46. Psalm:







Also verbreiterte und verkürzte Auftakte, pathetische Antezipationen, agogische Triolierungen, nur durch fehlende Pausen angedeutete Mensur, Auszierungen durch Mordent von unten und Portament abwärts, echter Taktwechsel und umsetzende Motive in buntester Mannigfaltigkeit, wie sich die Melodien bei solistischem Vortrag etwa zur Laute entwickelt haben mochten. Daß das von der Volksmasse jemals auch nur annähernd so gesungen worden sein könnte, ist absolut unmöglich, während den Motettenkomponisten solch „unquadratische" Tenorfassung äußerst zu paß kam. Im einzelnen nachzuweisen, wie die Weisen z. T. schon vor Walther isometrisch vorkommen, und wie sie bald ihre Silbengleichheit im Massenchor wiedergewonnen haben, würde hier zu weit führen [1]. Die Melodien haben sich zum großen Teil bis heute im Gesangbuch gehalten, die ältesten Fassungen findet man bei Joh. Zahn [2], Fr. Zelle [3], v. Winterfeld [4] u. a. m.

Drittens galt Luthers Sorge der Einrichtung von Kirchenchören zur Ausführung kunstvoller Figuralmusik im Gottesdienst. Schon seit dem 14. Jahrhundert bildeten sich in Deutschland allenthalben aus Priestern und Laien gemischte, freiwillige Vereinigungen zur Pflege kirchlichen Chorgesanges, meist im Anschluß an die frommen Kalandbruderschaften (ursprünglich sozusagen Pastorenkränzchen an den Kalenden jedes Monats); so teilt z. B. 1439 der Kaland „zum heiligen Blut" in Staßfurt seine Mitglieder in musikalisch gelehrte und ungelehrte ein, von denen die ersteren überall Corales oder Constabuli [5]) hießen. Kurfürst Ernst von Sachsen gründete 1480 in Meißen eine „ewige" Kantorei, die durch Ablösung innerhalb der Mitglieder Tag und Nacht ununterbrochen bis zur Reformation sang. 1516 zählte in Delitzsch die Sängerschaft

[1]) Vgl. meine Abhandlung „Bachs Stellung zur Choralrythmik der Lutherzeit" (Bach-Jahrbuch 1917).

[2]) Die Melodien der deutschen ev. Kirchenlieder (6 Bde. 1888—1893).

[3]) Die Singweisen der ältesten ev. Lieder (Progr. d. 11. Realschule in Berlin 1899—1900).

[4]) Der ev. Kirchengesang (3 Bde. 1843—1847); Martin Luthers deutsche geistl. Lieder (1840).

[5]) Der Name deutet wohl auf die in der Sängerlaube (stabulum) Vereinten hin.

26 clerici, 29 laici und 20 sorores; mit der Reformation lösten sich die Konstabler auf und traten als „Kantorey" neu zusammen [1]). Luther nahm sich dieser Gesangvereine sorgfältig an und setzte, zumal mit seinem berühmten „Sendschreiben an die Bürgermeister und Ratsherrn, daß sie Schulen halten sollen" durch, daß die Städte diese Vereinigungen finanziell, besonders durch Beschaffung des Notenmaterials, unterstützten [2]). Diese verstärkte Heranziehung der Laienkräfte für liturgische Zwecke tritt als ein entscheidender Zug in Luthers musikalischem Charakterbilde hervor (Kretzschmar im Petersjahrbuch 1917). Wieviel Liebe er den Kantoreien zugewandt hat, erhellt aus dem zornigen Wort über die Auflösung des Torgauer Schloßchörs 1530: „Etliche vom Adel und Schnarrhausen meinen, sie haben meinem gnädigsten Herrn jährlich 3000 Gulden erspart an der Musica; indes vertut man unnütz dafür 30000 Gulden" [3]). Das Institut wurde dann unter Walther aus privaten Mitteln als Torgauer Kantoreigesellschaft weitergeführt.

Diese Lutherschen Kantoreien haben weit über ihr Kernland Sachsen hinaus einen gar nicht hoch genug zu veranschlagenden Einfluß auf die allgemeine Musizierlust und Musikkultur der evangelischen Volksteile bis lange nach dem Dreißigjährigem Kriege ausgeübt. Sie galten als der beliebteste Verein der Bürgerschaft, man bemühte sich viele Jahre lang um die Aufnahme unter die statutengemäß begrenzte Zahl der ordentlichen Mitglieder, die nicht nur unter dem Kantor in der Kirche sangen, sondern auch ein gesellschaftlich anziehendes Vereinsleben entfalteten. Besonders glanzvoll wurden die Jahresfeste begangen, wozu z. B. in Eilenburg nach Martin Rinckarts Statut jedes weibliche Mitglied acht Kuchen zu backen hatte — zum Delitzscher Kantoreitag sandte J. H. Schein von Leipzig her seine Waldliederlein, und Rinckart gab zur gleichen Gelegenheit 1619 italienische Gesänge mit deutscher Textunterlegung als Triunfi di Dorothea heraus. Hier haben wir den Ausgangspunkt der nachmals so wichtigen Convivia und Collegia musica. Man gründete auch Vereinigungen für ganz spezielle Verwendungszwecke, so die Chemnitzer „Brautsuppengesellschaft" für Hochzeitsmusiken. Der aus der Reformationszeit stammende Dessauer Adjuvantenverein floriert wie manche gleichaltrige Kantoreien

[1]) Ein ungeheures Material bei A. Werner und besonders J. Rautenstrauch.

[2]) In Augsburg verwandte man zur Anschaffung der musikalischen Bibliothek vor allem die Strafgelder, welche man den Singknaben für heimliches Biertrinken abnahm (O. Mayer in DTB. X 2 S. XVII u. XXI).

[3]) Luthers Tischreden, gesammelt von Joh. Mathesius.

Sachsens mit ihren wertvollen alten Musikalienkatalogen noch heute. Die Kantoren waren zumeist studierte Theologen, die in diesem Amt auf freiwerdende Pfarr- oder Schulrektorenstellen warteten, erfreuten sich also hohen sozialen Ansehns; die ebenfalls zur Unterstützung herangezogenen Organisten dagegen verursachten durch ihr vagantisches Musikantengeblüt oft Aufstand und Rebellion — man denke noch an Friedemann Bach in Halle. Für die hohen Stimmen wurden die „armen Schüler" oder „Partekenhengste" eingespannt, deren kümmerliche Umstände man durch mancherlei Stiftungen zu heben suchte. Rührend wirkt Luthers Erzählung, wie er einst als bettelndes Singerlein vor einem mildtätigen Bauern angstvoll Reißaus genommen, oder sein Erinnerungswort von 1538: „Verachte mir einer solche Gesellen nicht; ich bin auch ein solcher gewesen. Das sind die rechten, die in geflickten Mänteln und Schuhen gehn und das liebe Brot vor den Türen sammeln, das werden oft die besten, gelehrtesten und vornehmsten Leute. O verzagt nicht, ihr guten Gesellen, die ihr jetzt in der Currende gehet, andern famulieret und mit im Chor seid; manchen unter euch ist ein Glück beschert, dahin ihr jetzt nicht gedenkt, allein seid fromm und fleißig." Daneben traten geschlossen die Lateinschulchöre im Gottesdienst auf, deren im nächsten Kapitel ausführlicher gedacht werden wird.

Luther sorgte auch dafür, daß diesen Kirchenchören eine geeignete musikalische Literatur zur Verfügung gestellt wurde: 1524 erschien in Wittenberg als bedeutsamer Grundstock aller evangelischen Chormusik Johann Walthers „Geystlich Gesangk-Buchleyn" (vielleicht von Lukas Cranach selber in Holz geschnitten)[1]) mit einer bedeutsamen Vorrede Luthers. Joh. Walther hat in diesem vortrefflichen, oftmals neu aufgelegten Werk die Kernmelodien der neuen evangelischen Massengesänge als Tenor-Cantus firmi in vierstimmigen Motetten verarbeitet. Neben sein klassisches Chorbuch traten als wichtigstes Sammelwerk Georg Rhaws „Newe deudsche geistliche gesenge für die gemeinen Schulen" (Wittenberg 1544)[2]) mit 123 meist vierstimmigen Choralmotetten der besten deutschen Meister, so Rhaw, Martin Agricola, Arnold v. Bruck, Senfl, Dietrich, Ducis, Forster, Mahu, Stoltzer und Resinarius. Als Probe diene der Beginn von Mahus trefflicher Bearbeitung des Lutherliedes:

[1]) Neudruck 1878 als 7. Bd. von Eitners Publikationen der Gesellsch. f. Musikforschung.

[2]) Neudruck von Johannes Wolf als DTD. Bd. 34 (1908).



Daß viele Lieder in stark abweichenden Bearbeitungen mehrerer Meister vorliegen, ermöglicht äußerst anregende Vergleiche; so viererlei Fassungen des vorerwähnten Kampfliedes oder etwa „Aus tiefer Not" in Sätzen von Ducis und Sixt Dietrich. Neben motettisch verarbeiteten Strophenliedern stehen aber auch umfangreichere Kompositionen, so Stoltzers 13. Psalm in drei fünfstimmigen Teilen oder das Tedeum, welches Resinarius von zwei zeilenweis wechselnden Chören vortragen läßt, während Ducis es motettenmäßig durchkomponiert. Erstaunlich schwierige Rhythmen (man sehe etwa Ulrich Brätels „Der höchste Schatz Gott selber ist") erwecken eine hohe Meinung von dem Drill der damaligen Schulchöre.

Der Verlag des ehemaligen Thomaskantors Rhaw (der 1519 die Leipziger Disputation Luthers mit Eck durch eine zwölfstimmige Messe eingeleitet hatte) versorgte von Wittenberg aus das ganze Gebiet des Protestantismus systematisch mit der erforderlichen Gebrauchsmusik, wie denn die Lutherstadt überhaupt rasch zur wichtigsten Ausbildungsstätte für evangelische Kirchenmusiker geworden ist. Die Kantoren auf dem Lande verspürten aber bald Ehrgeiz und besorgten sich statt der „Wittenbergischen Psälmlein" größere Gesangswerke durch die Dirigenten fürstlicher Hofkapellen[1]).

Ein weiteres Hauptwerk für die Kantoreien wurde die Psalmodia des Lucas Lossius (seit 1552 oft aufgelegt), die vermöge ihrer Mittelstellung zwischen dem konservativeren und dem fortschrittlichen Frühprotestantismus das reichste Bild der altevangelischen Liturgie bietet. Bald danach tritt ein bedeutsamer stilistischer Umschwung in der mehrstimmigen Setzweise der protestantischen Kirchenlieder ein: war der Satz homorhythmisch Note gegen Note („in bergkreyenweise", sagt Joh. Walther bezeichnend genug) und mit der Melodie im Sopran zunächst die Ausnahme gewesen — man vergleiche etwa Dietrichsche Bearbeitungen bei Rhaw 1544 —, so bringt diese Abkehr vom gothisch-polyphonen Motettengewebe mit seinem im Tenor versteckten, schwerer verfolgbaren Cantus firmus seit der Jahrhundertmitte immer stärker durch, gleichmäßig unterstützt vom Odenstil der deutschen Humanisten wie vom Villanellentyp der italienischen Renaissance. Hauptsächlich half ein praktischer Gesichtspunkt mit: da das 16. Jahrhundert die akkordische Unterstützung des Gemeindegesanges durch die Orgel noch nicht kannte[2]), sondern dieser bloß die Intonation der Altargesänge, die Präludien, Zwischen- und Nachspiele sowie die Mitwirkung bei Meß- und Motettenmusik einräumte[3]), ließ man, sofern die Gemeinde nicht unbegleitet ihre „Psalmen" sang, den Motettenchor zum Massenunisono begleiten. Die oktavige Verstärkung des Tenorparts durch die Gemeinde kam aber mit dem

[1]) A. Werner a. a. O.

[2]) G. Rietschl, Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienst bis ins 18. Jahrhundert (Leipzig 1892).

[3]) Wie wichtig die Orgel aber doch war, erhellt aus Sastrows Erzählung (Liliencronfestschrift 1910 S. 123): als man 1543 auf dem Speyrer Reichstag dem Kurfürsten von Sachsen eine Kirche zum Gottesdienst verweigerte, „da braucht er dazu ein Schenkhaus, darin ließ er ein Gestühl machen, darauf der Prediger stund, brauchte er anstatt der Orgeln musicam instrumentalem mit Lauten, Zinken, Trommeten, Geigen mit einander gestimmt, war wohl zu hören". Michael Prätorius hätte seine Freude an solchem Experiment gehabt!

polyphonen Diskant und Alt in Konflikt, der Chor der Menge konnte sich auf die rhythmischen Abweichungen der jeweiligen Cantus firmus-Einrichtung unmöglich einstellen, und die polyphonen Begleitkontrapunkte mußten den Volksgesang verwirren.

Der württembergische Hofprediger Lucas Osiander tat 1586 den entscheidenden Schritt, indem er prinzipiell den Cantus firmus in die höchste Stimme verlegte und diese streng syllabisch-akkordisch von den Unterstimmen harmonisieren ließ; wie der Titel des Werkes sagt, „also gesetzet, das eine gantze Christliche Gemein durchaus mitsingen kann". Und in der Vorrede rät er: „Die Schüler sollen sich in der Mensur und Takt nach der Gemeinde richten und in keiner Note schneller oder langsamer singen denn man selbigen Orts zu singen pflegt, damit der Choral und figurata musica fein beieinander bleibe." Die Orgel trat als klangverstärkender Faktor höchstens in der Schlußstrophe noch ad libitum hinzu.

Bereits 1588 führt der Regensburger Gymnasialgesangslehrer Andreas Raselius[1]) das gleiche mit seinem Cantional durch (Handschrift in Göttingen, die de tempore-Lieder daraus als „Regensburgischer Kirchenkontrapunkt" 1596 in Heidelberg gedruckt), auch nennt Rogier Michael 1593 im 2. Teil seines Dresdener Gesangbuches „den Choral durchaus im Diskant geführet". Den Haupterfolg in dieser Richtung hatte 1596 der Thomaskantor Seth Calvisius mit seinen „Kirchengesängen und geistlichen Liedern . . . mit vier Stimmen kontrapunktweise richtig gesetzt", die es bis 1622 zu fünf Auflagen brachten[2]), sowie im nächsten Jahr Johann Eccard mit seinen 55 „geistlichen Liedern auff den Choral oder gemeine Kirchenmelodey durchauß gerichtet". 1601 folgt in Frankfurt a. O. der treffliche Bartholomäus Gesius mit seinem Choralbuch, in welchem er u. a. strophenweise abwechselnde Begleitung des Gemeindegesangs durch Chor und Orgel empfiehlt, 1604 das ihm ähnliche „Hamburger Melodeyen-Gesangbuch" von Hieronymus und Jacab Prätorius, Joachim Decker und David Scheidemann, das auch schon, freilich noch recht unselbständig, die Mitwirkung der Orgel vorsieht; in Frankfurt a. M. erscheint das Schottsche „Psalmen- und Gesangbuch". Daneben stellen sich gute anonyme Sammlungen im mehrstimmig homophonen Satz (Eisleben 1598, Görlitz 1611, Breslau), 1608 steuerte der große Hans Leo Haßler seine

[1]) Biogr. von J. Auer in M. f. M. 1892 Beilage.
[2]) R. Wustmann, Musikgeschichte von Leipzig I 351 ff.

„geistlichen Lieder und Psalmen . . . simpliciter gesetzt“ bei[1]); Martin Zeuner, der Ansbacher Hof- und Stiftsorganist, gab gleichartig 82 „schöne geistliche Psalmen“, diesmal aber fünfstimmig, 1615 bei Fuhrmann in Nürnberg in orgelpartiturähnlicher Druckanordnung heraus[2]), auch Erythräus huldigt dem contrapunctus simplex, 1627 tritt in Leipzig J. H. Scheins vierstimmiges Cantional die Calvisische Nachfolgerschaft an — hier zuerst mit ausdrücklicher Generalbaßbezifferung für Orgel! Schein nimmt auch, was Joh. Eccard in seinen meisterhaften „preußischen Festliedern“ von 1598 (Neue Ausgabe seines Schülers Stobäus 1642 ff.) angeregt und Haßler in zwei getrennten Publikationen durchgeführt hatte, wieder auf: er gibt zweierlei Bearbeitungen nebeneinander, einmal sozusagen kantorenhaft polyphon, das andre Mal organistenmäßig schlicht gesetzt. Der Weimarer Kantor Melchior Vulpius hebt sogar im Titel seines „Kirchengesang“ (Leipzig 1604) ausdrücklich hervor, daß bei ihm die Choräle „nicht allein auf eine, sondern des mehrentheils auff zwey oder dreyerley art . . . contrapunctsweise also gesetzt“. Vielleicht diente dieses Nebeneinander vorzugsweise dem damals sehr beliebten Wechselgesang[3]), bei dem die einzelnen Choralstrophen umschichtig vom Kantoreichor polyphon und von der Gemeinde homophon gesungen wurden, wenn nicht gar als dritter Klangkörper (musikgeschichtlich bedeutsam!) ein Solist mit Orgelbegleitung dazwischentrat. Daß die Verabschiedung des contrapunctus fractus auch wieder die Isometrie der Weisen zu voller Geltung bringen mußte, versteht sich von selbst — mit W. C. Briegels Großem Darmstädter Cantional von 1687 steht dieser rhythmische Entwicklungsprozeß abgeschlossen da[4]). In Rotenburg ob der Tauber, wo nicht nur baulich die Zeit stillgestanden zu haben scheint, sang in der Hauptkirche noch 1770 die ganze Gemeinde in vierstimmigem Satz zur Orgel.

Das Bild der evangelischen Liturgie im 16. Jahrhundert ist ein äußerst reiches und weicht von der heutigen, vereinfachten und vereinheitlichten Form ganz entschieden ab. Stellt man den Hauptgottesdienst mit der Abendmahlfeier neben die katholische Messe, so erkennt man noch heute die starke gedankliche Übereinstimmung beider Riten — zu Luthers Zeit war sie noch weit entschiedener ausgeprägt, hat das Luthertum doch noch lange (zu Nürnberg bis ins 17. Jahrhundert) vollständige Messen aufge-

[1]) Neudruck von Teschner 1865.

[2]) Neudruck von Eitner 1904 als Publikationen Bd. 28.

[3]) Smend empfahl dessen Erneuerung auf dem ev. Kirchenmusikertag 1912.

[4]) Dommer-Schering S. 199.

führt, die man leicht an ihren deutschen Cantus firmi erkennt (z. B. bei Le Maistre über „O Lamm Gottes unschuldig“ und über „Wo der Herr nicht baut das Haus“). Daß Luther so zäh an dem lateinischen Introitus, Gloria, Graduale, Kredo vor, Präfation, Sanktus und Agnus nach der deutschen Predigt festhielt, steht anscheinend in Widerspruch zu seinem sonstigen liturgischen Nationalismus. Da spricht aus ihm eben der Humanist, der den Gymnasiasten die ausgezeichnete Übung in der alten Sprache erhalten wissen wollte und dies unter Berufung auf das pfingstliche „mit Zungen reden“ zu begründen suchte. Hier liegt auch die Erklärung für die sonst fast unverständliche Ablehnung der deutschen Knüttelvers-Musiklehrbücher Martin Agricolas durch die Wittenberger — die Jungen sollten ihre Musiktheorie lateinisch lernen.

Der Reformator hat die evangelischen Kirchenfeiern vorschlagsweise in drei Schriften ausgearbeitet: 1523 erschienen: „Von ordenung des gottesdiensts ynn der gemeyne“ und formula missae et communionis pro ecclesia Wittenbergensi, 1526 die schon erwähnte „deutsche Messe“. Von vornherein berücksichtigte er zweierlei Typen: für „Stifter und Dome“, denen die Gymnasialkantorei zur Verfügung stand, den ausgeführten Festritus, der mehrere Stunden in Anspruch nahm; für kleinere Stadt- und Dorfkirchen, die nur über den deutschen Schulmeister mit seinen Kindern geboten, den kurzen, rein deutschen Gottesdienst, der später allgemein gesiegt hat.

Gegenüber der späteren Schablone prägte der Gottesdienst der Altevangelischen das de tempore jedes Sonntags mit großer Lebendigkeit aus. Während heute höchstens noch die Wahl der Gemeindelieder (und diese auch meist nur an den Hauptfesten) auf die Ereignisse des Kirchenjahres Bezug nimmt, wurden damals [1]) sämtliche Lieder nach ganz genauem Usus auf die einzelnen Gelegenheiten verteilt, und die Introiten, Responsorien, Sequenzen usw. nahmen sorgsam auf den Sinn der Festzeit Rücksicht. So stellte damals die evangelische Liturgie mit ihrem Reichtum an Altarakzenten, gregorianischem und motettischem Chorgesang, Massenchoral und Orgelspiel ein Kunstwerk hohen Ranges dar, an dem die Gegenwart sich ein Beispiel nehmen sollte. Nach den Niedergangszeiten des Rationalismus hat denn auch eine starke Renaissanceströmung innerhalb der lutherschen Kirche eingesetzt, ein Karl Löwe, ein Rob. Franz haben sich um eine

[1]) Vgl. die Tabellen in R. v. Liliencrons Musikalisch-liturgischer Geschichte der evangelischen Gottesdienste (1893).

neue musikalische Liturgie bemüht, und es ist schade, daß in Preußen sich Friedrich Wilhelm IV. ausgerechnet für diejenige des Russen Bortnianski entschieden hat. Die Versuche von Layriz (1855), J. Hengstenberg (1861), L. Schöberlein und Fr. Rieger (drei Bände 1865 ff.), Tucher, Kade u. a., direkt wieder die Gesangsformen des 16. Jahrhunderts lebendig zu machen, bedeuteten einen bedenklichen Historismus, da solche Pläne das seit vierhundert Jahren veränderte Empfinden der Gemeinde allzusehr außer acht lassen. Dagegen scheint mir die Liliencronsche Chorordnung in Heinrich van Eykens Vertonung weit glücklichere Bahnen zu wandeln. Erwähnung verdienen neuerdings z. B. auch die Bemühungen von Fr. W. Franke in Köln, alte Formen wie die der von der Orgel gestützten Chorpsalmodie wieder mit modernem Geiste zu erfüllen.

2. Kapitel: Der musikalische Humanismus

Der Erfinder des Begriffs Rinascimento oder Renaissance ist der große Volksmann Cola di Rienzi gewesen, der als Flüchtling mehrere Jahre am Prager Hofe Karls IV. gelebt hat, also Deutschland sehr früh mit seinen neuen Kulturideen hätte bekannt machen können.. Die Deutschen haben die Anregungen zu dieser geistigen Bewegung aber doch erst wesentlich später auf dem Umweg über Italien empfangen. Der „letzte Tribun" dachte bei dem Worte an eine phönixartige Wiedergeburt des Menschen zunächst durch ein reineres Christentum und eine gerechtere soziale Ordnung. Die Besinnung auf das, was am Menschen das eigentlich Menschliche, Menschenwürdige ausmache, und die Entdeckung, daß die Antike in der Lehre eines Plato, der Kunst eines Phidias, der Verfassung eines Solon dieses Ideal bereits schon einmal in ziemlich hohem Maße verwirklicht hatte, führten zu jenem neuen Denken, das an die Stelle blinden Autoritätsglaubens die produktive Quellenkritik setzte und all die mancherlei daraus entspringenden Forschungen unter dem Namen des Humanismus, zu deutsch etwa der „Menschheitssuche" oder „Geisteswissenschaft", zusammenfaßte. Größtenteils blieb freilich diese Bewegung, der durch die Türkeneroberung Konstantinopels 1453 und die daraus entspringende Überschwemmung Italiens mit geflüchteten byzantinischen Gelehrten und ostgriechischen Klassikerhandschriften ein weiterer starker Impuls zuwuchs, vorerst in den philologischen Vorarbeiten zur Wiedergewinnung der

Antike stecken, während die philosophische Schlußsumme aus diesen Erkenntnissen erst durch das Humanitätsideal Goethes, Kants und Schillers gezogen worden ist. Aber auch schon unmittelbarer zeitigte die angewandte Arbeitsweise der Humanisten ihre Früchte: die kritische Wertung der Bibeltradition durch die eingehende Aufnahme hebräischer und griechischer Studien, die historisch geschulte Sondierung der von Konzilen aufgestellten Dogmen und der Papsturkunden setzten die bis dahin meist nur erst als dumpfe Triebe empfundenen reformatorischen Tendenzen nun auch theoretisch in den Sattel und ermöglichten erst recht eigentlich die von unübersehbaren Folgen begleiteten Taten der Lutherschen Bibelübersetzung und kirchlichen Neuordnung.

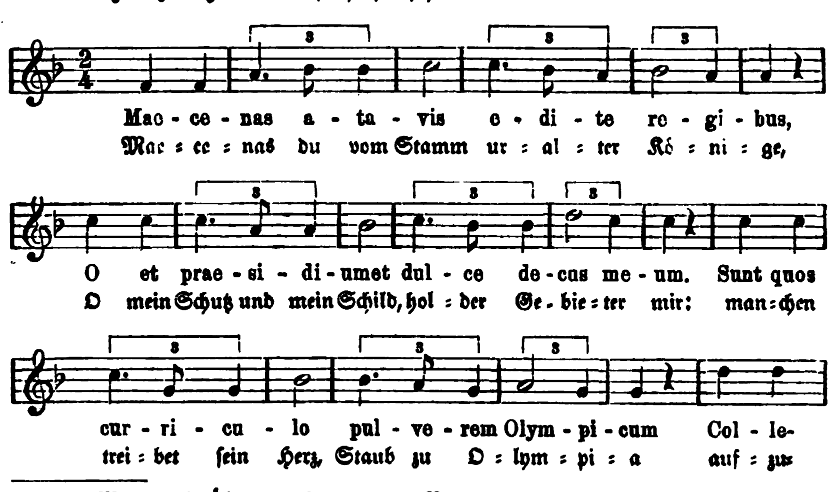
Auch die Musik hat starke Anregungen verschiedener Art vom Humanismus empfangen, und es ist bezeichnend genug, daß ihr in Deutschland zunächst eine erhebliche Rolle bei den Universitätsvorlesungen über alte Sprachen zugewiesen worden ist. Das Interesse der jungen klassischen Philologie wandte sich nicht zuletzt den Problemen der antiken Metrik zu — bei der Erforschung der sehr verschiedenartigen Rhythmus- und Versformen zumal der Tragödienchöre und der Horazischen Oden, die so manches Rätsel aufgaben, erinnerte man sich, daß diese Dichtungsgattungen doch vormals auch gesungen worden waren, ja in erster Linie Gesangstexte dargestellt hatten. Die lebhaft zugreifende, leidenschaftlich um die Wiederherstellung antiker Realität werbende Geistesart der Humanisten suchte daher auch der Musik des Altertums wieder habhaft zu werden; aber die altgriechischen und römischen Musikschriftsteller gaben über das tonkünstlerische Schaffen ihrer Zeit nur spröde Auskunft, von praktischen Tonsätzen des Altertums war damals noch so gut wie nichts zugänglich, also blieb kaum etwas anderes übrig als: die fehlende Musik zu den klassischen Oden künstlich zu rekonstruieren oder vielmehr neu hinzu zu erfinden. Der gleiche Vorgang, auf die Chortragödie angewandt, sollte am Ende des 16. Jahrhunderts in Florenz zur „Erfindung“ der Oper mit beitragen, die sich im übrigen aber aus einer ganzen Reihe von Wurzeln organisch entwickelt hat.

Die Versuche, antike Metren mit mensuralen Mitteln darzustellen, sind alt genug. Bereits in den Flores musices des Hugo v. Reutlingen (1332) finden sich Distichen in durchaus richtiger Skandierung komponiert[1]), andere Beispiele enthalten die Trienter Codices[2]). Ein

[1]) Notenanhang des Neudr. (Stuttg. Lit. Verein) S. 66, was merkwürdigerweise übersehen worden zu sein scheint.

[2]) DTÖ. VII 89.

weiterer Versuch, antike Verse metrisch zu vertonen, findet sich in der Grammatik des Franciscus Niger, um 1480 von den deutschen Druckern J. Sandritter aus Heilbronn und Theodorus aus Würzburg zu Venedig gedruckt[1]). Entscheidend wurde aber erst die Tatsache, daß der Humanist Conrad Celtes 1494—1497 in Ingolstadt bei seinen Vorlesungen die Oden des Horaz von den Studenten in Vertonungen seines Schülers Petrus Tritonius (Treybenreif) vierstimmig singen ließ[2]). Man weiß von diesem Komponisten nicht viel mehr als daß er aus dem Etschtal stammte und mit Isaac und Kaiser Max' Wiener Hofkapelle in Verbindung gestanden hat. Ebenfalls von Wien aus hat er seine Odenkompositionen 1507 als Melopoiae sive harmoniae tetracenticae bei Öglin in Augsburg erstmals drucken lassen; andere Ausgaben folgten, so 1532 bei Egenolf in Frankfurt a. M.[3]). Die Vertonungen des Tritonius brachten in zwei Beziehungen etwas Neues: einmal metrisch durch Benutzung von Mensuralzeichen für Kürzen und Längen, ohne daß damit doch rechnerisch glatt aufgehende Takte erreicht oder auch nur erstrebt worden wären, was uns Heutigen durch Benutzung des Triolenzeichens ein leichtes wäre; so würden wir seine Melodie zu Horaz I 1 einfach so schreiben:



[1]) Mantuani, Über den Beginn des Notendrucks (Wien 1901) S. 13 ff.

[2]) R. v. Liliencron, Die horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts (Vj. f. M. III 26 ff.), ein anregender, aber stofflich noch recht unvollständiger Aufsatz mit allen horazischen Strophen in den Vertonungen von Tritonius, Senfl und Hofhaimer in Partitur.

[3]) Fünf Abbildungen dieses Nachdruckes bei C. Valentin, Musikgeschichte von Frankfurt S. 52 ff.



Daß das metrisch ein großer Fortschritt war, zeigt der Vergleich etwa mit der noch mittelalterlich akzentuierten Vortragsart einer Odenkomposition bei Petrucci. Melodisch gebärdet sich Tritonius streng kirchentonartlich, um möglichst antikisch zu erscheinen.

Die andere große Neuerung war, daß diese Melodien, dem Skandierzweck in der Vorlesung entsprechend, homorhythmisch Note gegen Note in vierstimmigen Akkorden gesetzt waren. Der vierstimmige Akkord an sich war natürlich längst bekannt, und Folgen solcher gleichmäßigen Klangkomplexe wurden von den Kontrapunktikern als Gegensatz zur in Stimmen aufgelösten Polyphonie auf kurze Strecken gern angewendet. Der prinzipielle Verzicht jedoch auf alle rhythmische Selbständigkeit der Kontrapunkte war damals etwas Besonderes, wofür als Vorbilder in der Kunstmusik höchstens die italienische Frottole (eine durch Petruccis Frottolensammlung von 1504 hoffähig gewordene Form des schlicht akkordisch gesetzten welschen Bauernliedes für drei Singstimmen) und als deren deutsches Gegenstück die seltenen mehrstimmigen Lieder „bergreyenweis gesetzt"[1]) gelten können. Es unterliegt keinem Zweifel, daß dieser Stil der humanistischen Odenkomposition dem Aufkommen des isometrisch-homorhythmisch harmonisierten, evangelischen Kirchenliedes günstig gewesen ist; aber doch wohl nicht so ausschließlich wie R. v. Liliencron meinte — noch stärker hat darauf ein andrer Abkömmling der Frottole, die Vilanelle, eingewirkt.

Auf Anregung seines hochgebildeten Freundes Willibald Pirkheimer hin schrieb auch Cochläus, der als Verfasser des Tetrachordon musices bekannte Schüler Adams v. Fulda, Lehrer Glareans und eifrige Gegner Luthers (eigentlich Joh. Wendelstein, aus Nürnberg) einige Odenkompositionen[2]). 1526 veröffentlichte der Augsburger Dommusikus Michael ebenfalls wohl durch Celtes, aber diesmal über Heidelberg, angeregt, auf Veranlassung des Nördlinger Predigers Theobald Billicanus neue Kompositionen der horazischen Metren unter dem Titel Aldi Manutii

[1]) Die Erklärung dieses Ausdrucks für das Note gegen Note isometrisch harmonisierte Kirchenlied ist O. Kade (Der neu entdeckte Lutherkodex von 1530) S. 31 zu verdanken.

[2]) Zwei davon abgedruckt bei Forkel, Musikgeschichte II 159 ff.

compendium, ohne damit jedoch tiefergehende Wirkungen zu erzielen. So sehr man die Melodien des Tritonius schätzte, fand man seinen mehrstimmigen Satz dazu doch allzu primitiv. Der Basler Humanist Simon Minervius bat daher Isaac um neue Vertonungen; der Meister antwortete brieflich, er hätte sich seit seiner Jugend mit diesem Problem beschäftigt, davon aber schließlich wegen der großen Schwierigkeit Abstand genommen, und verwies auf seines Schülers Senfl rüstigere Kraft[1]). In der Tat machte sich Senfl an die Arbeit und veröffentlichte unter der Redaktion des Minervius neue Harmonisierungen der Tenöre des Tritonius mit dem Bemerken, dieser habe seine Jugendarbeit selber für besserungsbedürftig angesehen, sich eine Neubearbeitung aber nicht eigenhändig zugetraut; die Sammlung erschien 1534 bei Formschneyder in Nürnberg, er fügte noch zwölf eigne Kompositionen über Versmaße anderer antiker Dichter hinzu. Minervius rühmte an den Senflschen Bearbeitungen die besonders plastisch getroffene Darstellung der Affekte — der Tonsetzer hatte also offenbar über das rein technisch-grammatische Problem hinaus auch den Ansprüchen der neuen Musica-riservata-Ästhetik Josquins[2]) zu genügen versucht.

Schon 1513 hatte sich der aus Ungarn gebürtige Priester Wolfgang Grefinger, der Herausgeber des Psalterium Pataviense von 1512, in Wien an die vierstimmige Bearbeitung des Cathemerinon von Prudentius gemacht. Doch scheinen diese Tonsätze seinem Lehrer Paul Hofhaimer nicht genügt zu haben, denn als dieser die Oden des Horaz mit neuen eigenen Tenören als letztes Werk komponierte, wollte er auch noch Vertonungen des Prudentius anfügen, starb aber über der Arbeit hinweg, die dann Johann Stomius 1539 bei Petrejus veröffentlichte. 1551—1552 ließ der Marburger Professor Petrus Nigidius bei Egenolf eine aus Bearbeitungen von Tritonius, Michael, Senfl und Hofhaimer gemischte Sammlung erscheinen.

Glarean fand bei diesen Odenkomponisten den concentus (die Harmonie) lobenswert, das Melodische aber recht mittelmäßig. Immerhin hat sich Tritons Tenor zu Horaz I 2 Jam satis terris bis auf die Gegenwart an manchen Orten als Melodie zu „Herzliebster Jesus" erhalten. 1533 folgten die beiden Leipziger Hordisch

[1]) Schubiger, Die Pflege des Kirchengesanges in der katholischen Schweiz S. 34.

[2]) Adrian Petit Coclicus, ein Schüler Josquins, veröffentlichte 1552 vierstimmige Psalmen zu Nürnberg als Musica reservata. Über diesen Begriff vgl. auch die alte Vorrede zu Lasso's Bußpsalmen.

und Seb. Forster mit ihren Melodiae Prudentianae[1]), auch der in diesen Jahren als Thomaskantor amtierende Johann Hermann hat dergleichen vertont[2]). Sein Nachfolger im Kantorat, Ulrich Lange, setzte 1546 ein Geburtstagsstück in Distichen antik metrisiert für fünf Stimmen[3]), was insofern hervorhebenswert ist, als sonst die zahlreichen, zumal Leitspruch-Texte in Hexametern oder Distichen in den Motetten von Greg. Lange, Eccard u. a. regelmäßig ihrer metrischen Skansion entkleidet wurden. Die der Ulmer Schuljugend 1538 gewidmeten Horazvertonungen des Benedict Ducis sind leider verschollen. Auch Frankreich stellte 1555 in dem berühmten Komponisten des Hugenottengesangbuchs, Goudimel, einen Vertoner dieser Texte; die einstimmigen Horazoden des Pragers Matthäus Collin (1555 bei Rhaw) scheint man in diesem Zusammenhang ganz übersehen zu haben[4]).

Bald ging man dazu über, statt der original antiken Texte neue, nach klassischen Mustern verfertigte Humanistendichtungen im Odenstil metrisch zu komponieren. Die Melodiae scholasticae des Magdeburger Schulkantors Martin Agricola stellen noch eine Art Übergangserscheinung dar[5]), denn sie vertonen neben wichtigen Motetten 32 Hymnen teils alter, teils neulateinischer Dichter; sie sollten in den Unterrichtspausen gesungen werden und sind genau mit Versmaß und Dichtername bezeichnet. Auch die Melodiae scholasticae des Bartholomäus Gesius (Frankfurt a. O. 1597 und 1609)[6]) behandeln in ihren 26 Hymnen neue neben alten Texten; sie sind nach den Glareanischen Tonarten und unter Vorschrift des de tempore dem wöchentlichen Schulstundenplan eingeordnet. Die Wahl der Tonarten sucht den Affekten der Dichtungen sichtlich gemäß der modernen, auf Seth Calvisius zurückgehenden Charakteristik gerecht zu werden; die metrische Skansion wird meist gegen Ende durch einige Bindungen belebt. Eine ausschließlich neulateinische Sammlung sind die moralisierenden zweimal XX Odae sacrae Ludovici Helmboldi Mulhusini, die Joachim (Moller) a Burgk 1568 komponierte und 1572

---

[1]) Beispiele bei Wustmann, Musikgeschichte von Leipzig I 46ff.

[2]) Eine solche Ode als Anhang zum 2. Teil von Joachims a Burgk XX odae sacrae.

[3]) Der Anfang abgedruckt bei Wustmann I 57.

[4]) M. f. M. II 19, Unikum der Universitäts-Bibliothek Bonn.

[5]) Älteste Ausgabe bei Eitner 1557, nach Gerber schon 1512, Wustmann sagt „um 1520". Neudruck bei A. Prüfer, Untersuchungen über den außerkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts (1890), Anh. S. 1ff.

[6]) In Partitur bei A. Prüfer a. a. O. Anh. S. 89ff.

bzw. 1578 in zwei Bänden ad imitationem Italicarum Villanescarum zu Mühlhausen i. Th. erscheinen ließ[1]); hier ist jedoch der quantitierende Grundriß stark durch motettische Rhythmik überwuchert und, neben homorhythmischen Sätzen, oftmals imitatorisch aufgelöst.

Am wichtigsten wurden die vierstimmigen Kompositionen des 1555 zu Osnabrück geborenen, in Braunschweig, Lübeck und Rostock als Kantor und Konrektor tätigen, 1629 gestorbenen Statius Olthoff[2]) zu der 1566 erschienenen Paraphrasis psalmorum poetica (Psalmübersetzung in horazischen Maßen) des schottischen Humanisten Georg Buchanan. Nathan Chyträus (1543—1598, Rektor in Rostock und Bremen) gab diese Vertonungen, bei denen die Melodie im Sopran liegt, erstmals 1585 in Herborn mit Erläuterungen sowie 1619 Collectaneae dazu heraus, zahlreiche Ausgaben folgten, da Olthoffs Melodien durchs ganze 17. Jahrhundert hindurch dem Goudimel-Lobwasserschen, ebenfalls zunächst odenmäßigen, Psalter scharfe Konkurrenz machten. Fünf seiner Psalmweisen stehen noch bei Freylinghausen, diejenige zum 13. Psalm hat sich mit dem Text des Balthasar Musculus „Wir leben wie ein Wandersmann" noch länger erhalten. Da er manche der Melodien „früheren" entlehnt nennt, die aber bei Triton, Senfl und Hofhaimer nicht vorkommen, so könnten sie von Ducis stammen.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts konzentrierte sich das Interesse einiger Odenkomponisten (z. B. des Sieur de Baif und der kaiserlichen Hofkapellmeister Juan de Castro und Philipp de Monte) auf die metrischen Probleme, die Ronsard und andere in französischer Sprache stellten, während Lasso (in der Messe über Sidus ex claro), Seth Calvisius und Stiphelius (Jena 1607) sich weiter mit lateinischen Skansionen beschäftigten.

Ein Haupttummelplatz odenähnlicher Gelehrtenkomposition wurde das humanistische Schuldrama mit seinen Chören, als dessen älteste Vertreterin die Komödie „Stylpho" des Schlettstädters Jakob Wimpheling gelten darf, erstmals 1480 bei einer Heidelberger Lizentiatenpromotion rezitiert, seit 1494 gedruckt. Die Humanisten gedachten voll Weltbeglückerfreude mit ihrem Renaissancekothurn auch gleich die Volksbühne zu besteigen; als aber z. B. 1502 in Metz die Geistlichkeit statt der altgewohnten Mysteriendramen einen lateinischen Terentius aufführte, stürmte das Volk mit lautem Geschrei das Proszenium und

[1]) Prüfer a. a. O. S. 143 ff.

[2]) Benedict Widmann in Vjschr. f. M. V 290, Max Seiffert in Vjschr. f. M. VI 466 ff., R. Schwartz in Vjschr. f. M. X 231.

verprügelte die Schauspieler[1]). Gewöhnlich gaben im Humanistendrama die Aktschlüsse zu musikalischer Ausschmückung Anlaß[2]). An der Spitze steht zeitlich Reuchlins „Henno" (Scenica progymnasmata 1494). Es folgen Celtis, Chelidonius, Hagendorf, Macropedius, Hayneccius und andere, alle mehr oder minder zwischen streng humanistischem Odenstil nach Art des Tritonius oder etwas freierer Anlehnung an die Motette schwankend.

Einen andern Standpunkt nehmen die deutschen Schuldramen der Zeit ein: Paul Rebhun in seiner Zwickauer „Susanna" von 1536 läßt die deutschen Aktschlüsse zweistimmig singen, aber als Tanzlieder mit zum Dreitakt variierter Proporzwiederholung. Georg Rollenhagen (Tobias, 1576) versucht die deutschen Chortexte antikisch zu skandieren und mildert seine homorhythmische Metrisierung nur wenig durch Figuration. Joachim Greff (Von der welt sitten, 1537) nähert sich der Volkskomödie so weit, daß er einfach Liedereinlagen gestattet, so „Die Welt hat einen thummen mut" zu vier Stimmen in schlichter Isometrie Note gegen Note. Im späteren Schul-, speziell Jesuitendrama mischen sich dann, soweit überhaupt Musik zu Rate gezogen wird, schon Opernelemente in die Chöre hinein. In den weltlichen Dramen, etwa des Berners N. Manuel, wird nur Musica gefordert, deren Auswahl dem Organisten oder den Trompetern überlassen blieb, ebenso in der „Esther" des Dresdener Stadtpfeifers Andr. Pfeilschmidt (1555). Schon 1527 ließ Burkard Waldis zu Riga in seinem „Verlorenen Sohn" während der Zwischenakte fünf Lutherlieder vier- und fünfstimmig singen[3]). Auch jene plattdeutsche, wohl von Georg Pondo stammende „Kurtze Comödien von der Geburt des Herren Christi", die von den Prinzen und Prinzessinnen des kurfürstlichen Hofes in Berlin 1589 aufgeführt wurde[4]), schreibt teils dem unter Joh. Wessalius stehenden Hoforchester Musica vor, teils weist sie den Schauspielern einstimmige Gesänge Luthers und Kaspar Fuggers zu. Oft wird dann die Zuhörerschaft zur Übernahme von Kirchenliedern herangezogen; der Einlage von Meisterliedern in den Dramen der Meistersingerzünfte wurde schon in anderm Zusammenhang gedacht.

Eine Krönung der vorflorentinischen Renaissanceaufführungen be-

---

[1]) H. Hemmer im Lothringer Almanach für 1913 S. 177.

[2]) R. v. Liliencron, Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im 16. Jahrhundert (Vjschr. f. M. VI 309 ff.).

[3]) M. Horn, Der Psalter des Burkart Waldis, Diss. Halle 1911 S. 3.

[4]) Neudruck von G. Friedländer, Berlin 1839.

deutete endlich die Komposition der von Joseph Scaliger metrisch getreu ins Lateinische übersetzten Chöre zum Sophokleischen Ajax lorarius durch Joh. Cleß (Straßburg 1587)[1]), die teils metrisch ziemlich getreu in vier Stimmen gesetzt sind, in dem orgelpunktmäßig als „Schäferdantz" behandelten Proporz des 3. Aktschlusses aber eigne Wege suchen, und in dem hinzugedichteten Exodion für zwei Solostimmen nebst achtstimmigem Doppelchor venetianisch-glanzvoll ausklingen. Auch Chr. Thomas Walliser komponierte in Straßburg zwischen 1612 und 1621 viele Chöre zu lateinischen und griechischen Schuldramen.

Auf den geistigen Horizont und die allgemeine Bildung der schaffenden Musiker blieb der Verkehr mit Humanisten nicht ohne Einfluß. Die persönlichen Beziehungen des Celtes zu Tritonius, des Minervius zu Isaac und Senfl, des Eobanus Hesse zu dem Nürnberger Bohemienmusikus Wilhelm Breitengraser[2]), des Sixt Dietrich zu Grynäus, Hans Kotters zu B. Amerbach, des Paul Hofhaimer und Benedikt Ducis zu Badian belegen das vielfach. Ist es nicht auch echter Humanistenhumor, wenn Ornithoparch 1517 seine Darstellung der kirchlichen Akzente mit Hilfe einer schönen Periode vom Hasenbraten, den er für den Braunschweiger Bürgermeister schießen will, durchführt? Mit tu autem domine miserere nobis beschließt er sie ... So braucht es uns auch nicht zu wundern, daß der Nürnberger Musikverleger Joh. Ott in seinen Vorreden Sophokles zitiert, Hans Kotter in seinen Tabulaturen von Prohemium und Anabole redet, während an der Jahrhundertwende dann die Fleming, Schein, Engelmann der Ältere und Michael gar mit Taediae, Tumuli, Lamentationes, Epicedia als Trauermusiken, Hymenaei und Epitalamia als Hochzeitsgesängen prunken. Beschäftigte man sich doch im Berliner Manuskript Z 95 (1540—1556 geschrieben) sogar mit einer griechischen Unterlegung des Regina coeli; ebenso treffen wir metrisch genau den Originalen nacheifernde Übersetzungen der Lutherschen Lieder ins Lateinische und Griechische, z. B. 1648 von Georg Leuchner aus Colditz. In diesen Zusammenhang gehört die Cithara Christiana Psalmodiarum sacrarum des Heilbronner Rektors Joh. Lauterbach; auch Wolfgang Ammons Libri tres odarum ecclesiasticarum (1597) sind in ähnlichem Sinne abgefaßt: eine humanistische Verteidigung Luthers als Metrikers gegenüber der romanischen Glätte der Lobwasserschen Psalmenübersetzung aus dem Hugenotten-

---

[1]) In Partitur bei Präfer a. a. O. S. 196ff.

[2]) Publ. d. Ges. f. Musikforschung IV 45.

französischen[1]); z. B. gibt er von „Ein feste Burg“ eine ausgezeichnete lateinische Nachbildung und eine ungeheuerlich feine Begriffsbestimmung seiner im deutschen Urtext verwendeten Maße mittels antiker Termini. Die verständnislose Übertragung dieser metrischen Anschauungen auf deutsche Gedichte nach Längen und Kürzen statt Hebungen und Senkungen haben dann allerdings, etwa in Helmbolds Kirchenliedern, die Prosodie des deutschen Versbaus gegen Ende des 16. Jahrhunderts ziemlich verderben helfen und so wirklich die Opitzschen Reformen teilweise notwendig gemacht.

Nicht vergessen sei in diesem Zusammenhang die gründliche philologische Durchsicht, welche die Humanisten auf Anregung der Erasmischen Bibelkritik den altbewährten Gesangstexten der Kirche zuteil werden ließen; so rezensierte u. a. Jacob Wimpheling 1513 zu Straßburg die Hymnen, Sequenzen und Antiphone in drei Bänden, ebenda gab im gleichen Jahr Adelphus Mühling eine sequentiarum luculenta interpretatio heraus, und der bekannte Musikschriftsteller Othmar Luscinius verfaßte in seinen Augsburger Flüchtlingsjahren eine kritische Ausgabe der Psalmen[2]); das waren die ersten philologischen Vorarbeiten für die nachmalige radikale Reinigungskur des Tridentinums.

Von kleinauf suchte der evangelisch-humanistische Erziehungsgang die Knaben durch eine eigens dafür geschaffene, praktische Literatur musikalisch zu bilden. So widmete Caspar Othmair 1547 in Nürnberg die Bicinia sacra „seinen lieben wohlgearteten und fleißigen Schwägern beiden . . . zum angefangenen Studio, glücklichen Wohlfart und Aufwachsen“. Joachim a Burgk veröffentlichte 1571 in Erfurt für seine kleinen Söhne ganz einfach gesetzte und für die Mittags- und Abendmahlzeit jedes Wochentags geordnete „Christliche und tröstliche Tischgesänge, der lieben Jugend zu gut zusammengeschrieben“. Gegenüber dieser Privatliteratur, deren Liste sich noch leicht vervollständigen ließe und die ein helles Licht auf den vorzüglichen Gesangsdrill der Kinder des 16. Jahrhunderts wirft, wendet sich die Catechesis (Nürnberg 1563) des Dresdener Hofkapellmeisters Mattheus Le Maistre, obwohl sie ebenfalls im Bereich der Knabenstimmen bleibt, schon an chorische Besetzung nach Art von Schulklassen; durch N. Selneccer angeregt, setzt er hier die zehn Gebote, den Glauben, das Vaterunser, die Einsetzung von Taufe und Abendmahl im lateinischen Wortlaut, dem kindlichen

[1]) Wustmann, Musikgeschichte von Leipzig I 342 ff.

[2]) Vogeleis, Bausteine S. 177 ff.

Verständnis angepaßt (ad puerorum captum accomodata), für das Hofkapellknabenkonvikt zu Dresden dreistimmig nota contra notam auf den gregorianischen Cantus firmus. Nur beim Vaterunser tritt ein Tenor als vierte Stimme hinzu, und die angehängten Tischgebete sind kanonisch geführt[1]); ähnlichen Zwecken, vielleicht der Prinzenerziehung, diente sein ebenso gearbeitetes letztes Werk, die „schönen und auserlesenen deudschen und lateinischen Gesänge auff drei Stimmen, gantz lieblich für die liebe Jugend zu singen und auff allerley Instrumente zu gebrauchen" (Dresden 1577). Die auf die Hymnen folgenden precationes zu drei bis vier Stimmen in den Melodiae scholasticae des B. Gesius sind ausdrücklich für die Unterklassen „nach Schulschluß" bestimmt und entsprechend leicht gesetzt. Hierher gehören auch die von Wolfgang Figulus 1559 für den Knabenchor der Meißener Fürstenschule komponierten Tricinia sacra, deren Texte auf die besten deutschen Humanisten zurückgehen.

Eine besondere Literatur bilden die Gesänge zum Schulbischofsfest (vgl. oben S. 98), deren älteste wenigstens in ihrem musikalischen Teil leider verloren sind: die in untadlichen Distichen und Asklepiadeen gedichteten Lucubraciunculae ornatissimae des Peter Schott (Straßburg 1496), längere Carmina auf den Nikolaustag und die Schülerumzüge der Jahre 1481—1488, die trisvariis vocibus, also etwa in Odenmanier, gesungen worden sind[2]). In den protestantischen Gegenden diente dem Gymnasiastenfest der Gregoriustag, und ein von Melanchthon hierfür gedichtetes Carmen fand nicht nur metrische Vertonungen durch M. Agricola, B. Gesius und Seth Calvisius, sondern rief sogar Sammlungen ähnlicher Stücke hervor: bringt Gesius schon sechs Gregoriuslieder, so gehören dieser Gattung ausschließlich Ludwig Helmbolds Crepundia sacra (geistliches Spielzeug) von 1577 an, die von Joachim a Burgk, Johannes Eccard (op. 1!) und Nicolaus Hermann komponiert worden sind[3]).

Aus dem mittelalterlichen Quadrivium übernommen, und durch die Blüte des Kantoreigedankens unterstützt, spielte der Gesangsunterricht an den protestantischen Unterrichtsanstalten des Reformationszeitalters eine äußerst wichtige Rolle[4]), wie eine große Reihe erhaltener Schul-

---

[1]) Teile davon abgedruckt bei O. Kade, Mattheus Le Maistre, Mainz 1862.

[2]) Vogeleis, Bausteine S. 140.

[3]) Partitur bei Prüfer a. a. O.

[4]) Fr. Sannemann, Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den ev. Lateinschulen des 16. Jahrh. G. Rolle, Didaktik und Methodik des Schulgesangunterrichts (I. Geschichtliches).

ordnungen erkennen lassen. Jeder Schüler mußte ohne Dispensationsmöglichkeit den Cantus planus (einstimmige Choräle, Hymnen, Antiphone und Responsorien) singen lernen, während die Begabteren im chormäßigen Figuralgesang für die Sonntagsmotette und den Kurrendedienst geübt wurden. Hierfür war in vielen Schulen täglich eine Stunde angesetzt, z. T. schon aus hygienischen Gründen, sah man doch im Singen eine dem Turnen verwandte vorzügliche Körperübung[1]), und jeder Schultag, ja jede Stunde wurde mit Choral- oder Odengesang eröffnet und beschlossen.

Bezeichnend ist etwa der von Chr. Thomas Walliser entworfene und seit 1598 befolgte Lehrplan am Straßburger protestantischen Gymnasium[2]): die Dezima und Nona sang Intervallübungen und Choräle nach dem Gehör, die Oktava und Septima trieb Notenlesen und Vorbereitung zum Figuralgesang (wohl Taktierübungen u. dgl.), Sexta und Quinta sang kleinere Figuralstücke, Quarta und Tertia zwei- bis vierstimmige Kanons, was nach damaliger Notierungsweise schon einige Einsicht in die Theorie voraussetzte, und die Männerstimmen der Sekunda und Prima führten nach Büchern mit den ausgewählten Sopranisten und Altisten größere Motetten auf. Jede Klasse hatte gewöhnlich wöchentlich fünf Singstunden, und es war „keinem classico, er sei edel oder unedel, gestattet, die exercitia musica seines Gefallens zu verabsäumen". Seit 1605 vereinten sich die guten Sänger aller Schulen, Lehrer wie Schüler, zum publicum exercitium musicum jeden Sonnabend nachmittag in der Predigerkirche, um vier- bis achtstimmige Chorwerke vor den Eltern aufzuführen, wofür Walliser u. a. seine katecheticae cantiones von 1611 schrieb. Muß vor einem derartigen Bilde musikalischer Hochkultur den heutigen Musikfreund nicht ein Gefühl bitteren Neides beschleichen?

Den Unterricht erteilte der Kantor, der im Range sogleich dem Rektor oder Konrektor folgte, mit dem er oft verschwägert war (eine wohl noch aus der Verfassung der vorreformatorischen Klosterschulen übernommene Ehrenstellung), und es trug zur Achtung dieses Lehrers bei, daß er meist auch wissenschaftlichen Unterricht erteilte. So las an der Leipziger Thomasschule der Kantor Otto 1574 mit den Terzianern Ciceros Briefe, 1592 lateinische Grammatik und Aesops

[1]) Der Gesangunterricht der Thomaner fand kurz nach Tisch statt, z. T. auch um „nächst der Ehre Gottes die Verdauung der Schüler zu befördern". Spitta, Seb. Bach II 26.

[2]) Vogeleis, Bausteine S. 390—399.

Fabeln, Sonnabend nachmittags fakultativ Geschichte und Hebräisch[1]). Besonders tüchtig waren in dieser Hinsicht Calvisius und Michael, ersterer galt als Mathematiker, Astronom und Polyhistor für einen der größten Gelehrten seiner Zeit[2]). Der Dresdener Kreuzkantor hatte am Ende des 16. Jahrhunderts 36 Wochenstunden zu geben; dem Leipziger Thomaskantor Schein, der komponieren wollte, waren die verlangten 14 (10 wissenschaftliche und 4 Gesangstunden) noch zuviel, so daß er um Dispens bat. Auch Seb. Bach hatte lange um die gleiche Befreiung zu kämpfen. Für die Zwecke des gymnasialen Gesangsunterrichts, der damals noch mit unverhältnismäßig viel Musiktheorie (Solmisation, Kirchentonartssystem, Mensuralregeln usw.) belastet war, schrieb zu jener Zeit jeder bedeutendere Kantor seinen Leitfaden, woraus sich eine kaum mehr übersehbare Literatur gedruckter Abhandlungen entwickelt hat. Ich nenne nur die Lehrbücher von Gregor Reisch, Malcior v. Worms (1501), Cochlaeus, W. Philomathes, Nikolaus Koswick, Othmar Luscinius, Bernhard Bogentanz, Georg Rhaw, Joh. Galliculus, Nikolaus Listenius, Joh. Froschius, Joh. Spangenberg, Sebald Heyden, Martin Agricola, Heinrich Faber, Adrian Petit Coclicus, Gregor Faber, Joh. Zanger, Hermann Finck, Gallus Dreßler, Ambrosius Wilphlingseder, Lucas Lossius, Wolfgang Figulus (Töpfer), Samuel Mareschal, Joh. Crusius, Seth Calvisius, Christof Demantius, Adam Gumpelzhaimer, Johann Burmeister. Die 1618 erschienene Musica figuralis des Daniel Friederici eröffnet dann mit ihrer wesentlich vereinfachten Darstellung der Musiktheorie ein neues Zeitalter der musikalischen Leitfadenliteratur.

Natürlich bergen sich in dieser Liste Abhandlungen aller Bildungsgrade vom Kinderlehrbuch bis zum Universitätskolleg, wie die Verfasser ja auch oftmals zwischen Schul- und Universitätsstellungen gewechselt haben. Viele dieser Werke haben es zu erstaunlich hohen Auflagen gebracht, haben Kommentare, Übersetzungen, Verbesserungen und Verwässerungen manigfacher Art erfahren; gemeinsam ist ihnen der Zug, ihre Kunst in humanistischer Sprech- und Denkweise darzustellen. Aber es wirkt doch rührend und erfrischend, wenn z. B. gerade einer der Besten und Gelehrtesten, der zu früh verstorbene Hermann Finck, mitten unter Ciceronianisch gedrechselten Perioden in die liebe Muttersprache verfällt: „... semibrevis integro tactu mensuratur, so wird eine minima einen gemeinen krauthackerischen Schlag gelten“[3]). Es waren eben alles

[1]) Wustmann I 104 f. u. 114.

[2]) Matthesons Ehrenpforte S. 32.

[3]) Ambros[3] II 419 Anm.

kernhafte Deutsche trotz der zeitgemäß gelehrten Verbrämung! Als die bedeutendste Leistung humanistischen Gepräges ist das Dodekachordon des Heinrich Loris aus Glarus (Glareanus) zu werten (Basel 1547)[1]), den man vormals den Alkibiades des Erasmus von Rotterdam genannt hatte. Seine schon mehrfach erwähnte Erweiterung des Systems der Kirchentonarten geht von einer philologischen Rezension der antiken Skalentheorie aus, wodurch er die nötige Unvoreingenommenheit gegenüber der kirchlichen Musiklehre gewinnt. Wie stark er auf die Praxis eingewirkt, zeigen u. a. die ausdrücklich auf seine Ordnung bezugnehmenden Motettensammlungen von Franz Eler (Hamburg 1598), Dulichius (Stettin 1598) und Bartholomeus Gesius (Frankfurt a. O. 1597). Auch Calvisius ragt unter seinesgleichen durch Selbständigkeit hervor: er ist der erste in Deutschland, der dem harmonischen Dualismus von Dur und Moll nach Zarlinos Vorgang in bezug auf die Tonartencharakteristik energisch vorarbeitet; faßt er doch unter Beseitigung der seit anderthalb Jahrtausenden nachgebeteten Ethoslehre die Oktavgattungen Jonisch, Lydisch, Mixolydisch zu modi laetiores, Dorisch, Phrygisch, Äolisch zu tristiores zusammen, benennt sie nach ihrem Schlußton c, f usw. und lehnt für die Mehrstimmigkeit die Unterschiede plagaler und authentischer Geschlechter ab[2]).

Neben dem Bildungsinteresse hatte das eifrige Singen der Lateinschüler aber noch einen sehr realen Zweck: es mußte dem Kantor und den Alumnen als Kurrende in erheblichem Umfang den Lebensunterhalt verdienen helfen, waren doch die meisten Schüler armer Leute Kind und konnten nicht auf häusliche Zuschüsse rechnen. Das Umsingen der hungernden Kinder spielt ebenso in Martin Luthers wie in Seb. Bachs Jugendgeschichte seine Rolle; man lese in Thomas Platters Lebenserinnerungen nach, wie die wandernden Abcschützen sich und ihren Leibburschen mit Liedersingen nach Quartieren den Unterhalt zusammenbetteln mußten, wofür sie von diesen Sklavenhaltern oft auch noch Prügel besahen. In der 2. Hälfte des Reformationsjahrhunderts verzeichnen die Stadtrechnungsbücher von Amberg noch zahlreiche Gaben an auswärtige arme Studenten, die als Mendikanten vor den Häusern sangen. Auch als im 17. Jahrhundert z. B. in Leipzig das Kurrendewesen längst durch vielfache Verordnungen des Magistrats geregelt war,

[1]) Neudr. von Peter Bohn in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung.

[2]) E. Benndorf, Seth Calvisius als Musiktheoretiker (Vjschr. f. MW. X).

trieb die Not die Quintaner, die noch nicht zum Thomanerchor gehörten, immer wieder zu „wilden" Kurrendebildungen.

In der Amberger Schule war das Kurrendesingen so allgemein, daß dort jeder Lehrer schlechtweg Kantor hieß; der älteste dieser Kantoren hatte der Musik wegen das gesamte Begräbniswesen der Stadt unter sich. In Bremen[1]) sangen die Lateinschüler bei den Funeralien eines Doktors das Jam moesta quiescat querula des Prudentius, weshalb Begräbnisse erster Klasse im Volksmund schlechtweg „lateinische Tode" hießen. Nach der Kurrendeordnung des Pfalzgrafen Ottheinrich[2]) um 1550 sangen die „lateinischen armen Schüler" Montags, Mittwochs und Freitags in vier getrennten Haufen, 1582 wurden ehrsame Bürger zum Einsammeln für die „Bursanten" in den einzelnen Stadtvierteln bestimmt. In Nürnberg gingen drei Chöre zu je zehn Sängern durch die Straßen, begleitet von je zwei Schülern mit Klingelbeuteln und zweien mit Brotkörben zum Gabensammeln; 1588 verbot ihnen der Rat „liederliche teutsche liedlein zu singen" (Lassosche und Regnartsche Villanellen mochten in der Tat für die Knaben nicht ganz passend sein!), sie sollten sich auf Responsorien und Gesangbuchlieder beschränken[3]). In Augsburg sangen zweimal wöchentlich erst sechs und sechs, schließlich vierundzwanzig Sänger unter Gumpeltzhaimers persönlicher Leitung; ihre Lieblingsstücke waren Leonhard Lechners Motetten[4]). Das Leipziger Thomasgymnasium[5]), das es in der Weihnachtszeit bis auf sechs Kurrendechöre brachte, lebte geradezu von den Erträgnissen und Stiftungen für den Motettengesang, und es erhob sich deshalb immer großes Bedenken, wenn Unmusikalische aufgenommen werden sollten. Die eigentliche Kantorei waren zwei Auslesechöre, der erste unter dem Kantor, der zweite unter dem Konrektor, der eine seit Mitte des 16. Jahrhunderts durch die Stadtpfeifer, der zweite seit 1608 (wo ihn Calvisius statt nur choraler erstmals auch figurale Musik singen ließ) von den Stadtgeigern unterstützt, was zu mancherlei Eifersüchteleien führte. Bei jeder Art von Familienfeier hatten die Thomaner gegen gute Tarifsätze in den verschiedensten Besetzungen vom vollstimmigen Motettenchor über die Kammermusik unter dem Regal spielenden Organisten bis zu den testamentarisch be-

[1]) J. G. Kohl, Bremen S. 240.
[2]) Cgm 3072; B. A. Wallner, Steinätzkunst S. 240—248.
[3]) Sandberger, DTB. V 1, XXXIVff.
[4]) Sandberger a. a. O. S. LVI.
[5]) Wustmann I 88—96.

stimmten „zwei armen Schülerlein" für das am alljährlichen Todestag eines Erblassers vor dem Sterbehaus zu singende Grabliedlein aufzutreten. Schließlich führte das zu vielerlei Unordnung: bei den Hochzeitsfeiern gerieten die älteren Schüler in Bacchus' Netze, die jüngeren kamen um ihren gesunden Schlaf, bei den Begräbnissen und in den kalten Kirchen holten sie sich die Grippe und die Schwindsucht. Trotz allem muß die Einrichtung der Kurrenden als eine kulturhistorisch sehr erfreuliche, teilweis bis zur Gegenwart fortdauernde Erscheinung gewertet werden: denn einmal erzog sie die Jungen zu taktfesten Musikern, und in Sachsen-Thüringen sind zahllose tüchtige Kantoren, Organisten und musikalische Pfarrer aus den Chören der Leipziger Thomas-, der Dresdener Kreuz-, der Meißener und Pfortaer Fürstenschule hervorgegangen. Zum andern hat das öffentliche Motettensingen in den Alltag unserer Altvorderen eine unschätzbare Fülle künstlerischer Anregungen heiligend hineingetragen, um die wir Heutigen bedauernswert ärmer geworden sind. Die Rolle, die heut die Operettenschlager auf Grammophon und Leierkasten spielen, fiel einst den Motetten Eccards, Haßlers und Scheins zu!

Über den musikalischen Lehrbetrieb auf Universitäten unterrichtet uns recht anschaulich das handschriftliche Wittenberger Kollegheft eines Studenten Georg Donat um 1543[1]) aus dem Weimarer Staatsarchiv, vor allem beleuchtet es, wie allmählich auch in selbständiger deutscher Entwicklung der Dur-Moll-Gedanke zu theoretischer Ausprägung gelangt ist. Musikalische Lehrstühle an deutschen Universitäten sind so alt wie diese Hochschulen selber, da Musik zum Quadrivium gehörte, also in der Artistenfakultät von jedem Studenten gehört werden mußte. In Wien z. B. lasen schon 1393 Nikolaus v. Neustadt, 1397 Georg v. Horb, 1431 Paul Troppauer über Boetius und die Musica speculativa des Johannes de Muris[2]), an der Baseler Hochschule war um 1430 nach dem Zeugnis des Äneas Silvius ebenfalls ein Musikprofessor angestellt[3]); in ähnlichen Stellungen begegnen Konrad v. Zabern und Johann v. Soest zu Heidelberg, Andrechin und später Grynäus in Basel. Wie gute Musiker auch kürzere Gastrollen quasi als musikwissenschaftliche Privatdozenten gaben, lehrt das Beispiel des Luscinius in Wien, des Ornithoparch in Tübingen. Mit dem Verfall der mittelalterlichen Universitätsverfassung verschwanden die musikwissenschaftlichen Lehrstühle; aus der

[1]) Vgl. die Abhandlung von Ad. Aber in Sbde. JMG. XV 68ff.

[2]) Mantuani, Wien I 164. „Muris hören" wurde fast gleichbedeutend mit „Musiktheorie studieren".

[3]) Schubiger, Pflege S. 32.

Leitung der studentischen Collegia musica durch die Kantoren der Universitätskirchen erwuchsen dann allmählich seit dem 17. Jahrhundert die „akademischen Musikdirektoren", zu denen man bereits einen Kuhnau und Seb. Bach wird rechnen dürfen.

Unter dem Gesichtspunkt des Humanismus sei noch im Fluge die erste Blüte des musikalischen Druck- und Verlagswesens in Deutschland betrachtet, haben beide doch in stärkstem Maße dazu beigetragen, tonkünstlerische Bildung zu verbreiten und das kulturelle Weltbild auf der Scheide vom Mittelalter zur Neuzeit grundsätzlich umzugestalten.

Die Geschichte des Notendrucks bildet ein Ehrenkapitel deutscher Erfindungsgabe und Unternehmungslust[1]). Der aus Ingolstadt stammende Ulrich Hahn (Han, Gallus) in Rom († 1478) war der erste, der Missalen druckte (1476), indem er getrennt die roten Linien und die schwarzen Choralnoten herstellte. Ihm folgten 1481 Ulrich Reyser in Würzburg, 1482 der Passauer Stephan Planck in Rom, 1485 J. Sensenschmidt in Regensburg, 1488 Michael Reyser in Eichstädt, 1491 Jörg Stuchs in Nürnberg und Erhard Ratdolt in Augsburg, J. Petri 1493, J. Emmerich in Speyer, 1493—1497 Haman Herzog von Landau in Venedig, 1497 Joh. Pfeyl in Bamberg, 1498 Leonhard Pachel in Mailand, 1501 Johann Prüß in Straßburg, 1506 Peter Liechtenstein in Venedig und Wolfgang Hopyl in Paris, 1507 Joh. Winterburger in Wien, 1510 Jacob von Pforzheim in Basel, Jakob von Kilchen ebendort, Peter Schöffer in Mainz, Peter Drach in Speyer, die sämtlich Meßbücher, Psalterien oder Provinzialagenden in wunderbar sauberer Art und in stattlichsten Formaten druckten. Bemerkenswert ist, daß also in Italien und Frankreich während der Inkunabelzeit die Deutschen als „das" Musikaliendruckervolk auftreten. Noch 1510 arbeitete in Rom ein Marcellus Silber alias Franck mit Andrea Antiquis an einem Kanzonendruck[2]).

Größere Schwierigkeiten bereitete der Druck von Mensuralnoten, den z. B. Straßburger, Kölner und Nürnberger musikalische Theoretikerausgaben um 1500 zunächst weiß auf schwarz in Holztafelschnitten herausbrachten, um allmählich zum Schwarzweißbild in Holz- und Metallschnitt überzugehen. Zu rechter Blüte gelangten die Mensuralveröffentlichungen jedoch erst durch die Erfindung des Notendrucks mit

[1]) H. Riemann, Notenschrift und Notendruck (Festschrift der Firma Röder 1896). R. Molitor, Deutsche Choralwiegendrucke, Regenburg 1904. J. Wolf, Handb. d. Notationskunde I 146 ff., 161 ff.

[2]) Eitner, Bibliographie der Sammelwerke S. 939.

beweglichen Metalltypen, die sich Petrucci 1498 von der Republik Venedig patentieren ließ. Erhard Öglin übertrug sie als erster 1507 mit der Melopöia des Petrus Tritonius auf deutsche Verhältnisse, aber erst Peter Schöffers Drucke von 1512 zeigen das neue Verfahren in Deutschland auf der gleichen Höhe der Vollkommenheit wie in Italien.

Von hoher volkswirtschaftlicher wie künstlerischer Bedeutung wurde mit dem 16. Jahrhundert der deutsche Handel mit Musikalien, wenn auch der Welterport deutscher Musikbücher erst mit dem 18. Jahrhundert voll eingesetzt haben dürfte. Auch innerhalb Deutschlands spielten die gedruckten Musikalien noch nicht jene alles beherrschende Rolle wie heutzutage, da das gewerbsmäßige Kopieren daneben noch in weitem Umfang üblich blieb. Wie z. B. Matthesons Ehrenpforte mehrfach ergibt, verkauften noch im 18. Jahrhundert die Kantoren meist ganze Kantatenjahrgänge in Reinschriften, und der junge Musikstudierende übte sich (wie Senfl in Konstanz und Bach in Lüneburg) durch jahrelanges Abschreiben fremder Tonwerke in der Kompositionstechnik.

Die Entwicklung des deutschen Musikverlages im 16. Jahrhundert ist in der Hauptsache gleichlaufend mit der Geschichte der musikalischen Sammelwerke, denn diese überragen an Zahl und Bedeutung den Druck von Einzelveröffentlichungen beträchtlich[1]). Trotz vortrefflicher typographischer Leistungen der Rhaw, Ott, Formschneyder-Graphäus, Petrejus, Montan & Neuber, Gerlach, Paul Kaufmann u. a. m. hatten die Tonsetzer aber doch oft über Häufungen von Druckfehlern zu klagen. Mancher mußte deshalb weite und kostspielige Reisen unternehmen, um die Drucklegung seiner Werke persönlich am Ort zu überwachen; ja einzelne Meister scheuten sogar nicht die Mühe, eigenhändig den Notensatz auszuführen. So sind noch Dresdener Akten darüber vorhanden, daß die Hofdruckerei einem Le Maistre, Pinellus, Scandello die entsprechenden Lettern auf kurfürstlichen Befehl leihweise zugezählt und zugewogen hat[2]).

Es würde hier zu weit führen, auch die Entwicklung der deutschen Musikaliensortimente zu verfolgen; der Hinweis möge genügen, daß seit 1564 die Frankfurter und Leipziger Meßkataloge Musikalien reichlich

[1]) R. Eitner, Bibliographie der Musiksammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts (mit F. X. Haberl, A. Lagerberg u. C. F. Pohl) Berlin 1877, auf die ich aus Raummangel hier nur kurz verweisen kann.

[2]) O. Kade, Le Maistre S. 84. R. Kade, Sbd. JMG. XV, 555.

verzeichnen[1]), und daß diese Plätze schon seit dem Ende des 15. Jahrhunderts auch Zentren für den Handel mit Saiten und Musikinstrumenten geworden waren.

3. Kapitel: Die Hausmusik des 16. Jahrhunderts

Je traulicher durch die fortschreitende Wohnkultur das deutsche Haus wurde, desto reicher entwickelte sich die Geselligkeit und das Leben am Familientisch, wobei die steigende Richtung der Laien-, zumal auch der Frauenbildung das beste Teil hinzutat. So gewinnt mit der Reformationszeit die Hausmusik erheblich an Bedeutung. Neben dem solistisch besetzten Motettenensemble für die evangelische Hausandacht wird der Vortrag von mehrstimmigen Volksliedbearbeitungen gepflegt, die ad libitum, nach Maßgabe der jeweils verfügbaren Kräfte vokal, instrumental oder aus beiden gemischt ausgeführt werden konnten. Die damals noch ziemlich klangarmen Instrumentengattungen des „stillen Spiels“, also Lauten, Groß- und Kleingeigen, Klaviere und Portativorgeln entsprachen der Akustik des Wohnzimmers, auch Holzblasinstrumente aller Art kamen dafür in Betracht, und gerade das Bestreben, vierstimmige Vokalchöre durch Instrumente von einheitlicher Klang- und Spielweise zu besetzen, führte zu der für dieses Zeitalter bezeichnenden Entwicklung aller homophonen Instrumentenfamilien zu ganzen Chören von der Sopran- bis zur Baßspezies; die beiden Mittelstimmen wurden gern in gleichem Format gebaut.

Da die Berufsmusiker zumeist in städtischen, fürstlichen oder kirchlichen Diensten standen, wo sie für große Chor- und Orchestermassen zu komponieren hatten, macht sich in den Kompositionen und der Ausübungspraxis der Hausmusik, die wie gesagt zum großen Teil instrumentale „Kammer“musik war, stärker als sonst das musikliebende Laienelement bemerkbar. Auch die meisten gedruckten Anweisungen zum Instrumentenspiel (besonders Lauten- und Geigenschulen) sind zum Selbstunterricht für Dilettanten bestimmt, während der Fachmann seine Unterweisung mündlich an Lehrlinge und Gesellen weitergab — man muß also darauf achten, aus den Angaben der damals gedruckten

[1]) Vgl. Albert Göhler, Die Meßkataloge im Dienst der musikalischen Geschichtsforschung (Diss. Leipzig 1901) und Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen 1564—1759 angezeigten Musikalien (1902).

Traktate keine Trugschlüsse auf den vermeintlich niedrigen Stand der eigentlichen Berufspraxis zu ziehen.

Das beliebteste Hausinstrument des 16. Jahrhunderts war die Laute. Stammt das Instrument samt seinem Namen aus Arabien, von wo es erst im späten Mittelalter über Spanien nach Frankreich, Deutschland und Italien eingewandert ist, so hat es in Deutschland doch gar bald Heimatrechte erworben, zumal da nach den Forschungen des Freiherrn v. Lüttgendorf[1]) das Städtchen Füssen am Lech der Ausgangspunkt zahlreicher Geschlechter von glänzenden Lautenmachern geworden ist, unter denen zumal die Tieffenbruckers bis tief nach Italien und Frankreich hinein den Instrumentenbau des 15. und 16. Jahrhunderts beherrscht haben. Wieder ein musikalischer Primat Deutschlands von nicht zu unterschätzender Bedeutung! Auch in der Blasinstrumentenfabrikation marschierte Bayern an der Spitze: seit dem 14. Jahrhundert aktenmäßig belegt[2]), lieferten die Nürnberger Instrumentenmacher schon 1440 ihre Trompeten und Posaunen bis nach Frankfurt[3]), ihr berühmtester Vertreter, Hans Meuschel († 1533) hatte nicht nur Herzog Albrecht von Preußen zum Kunden, sondern wurde auch persönlich von Leo X. nach Rom berufen. 1563 bezog der Kurfürst von Sachsen Krummhörner aus Memmingen[4]), zu Palestrinas Zeit (1574) ließen die Römer ihre Posaunen, Flöten und Krummhörner aus Nürnberg kommen[5]).

Das Lautenarrangement nahm damals etwa die Stelle des heutigen Klavierauszugs mit oder ohne Gesang ein, d. h. es sollte dazu dienen, so gut es eben gehen wollte, durch einen einzigen Ausführenden das notdürftige Abbild eines ganzen Chorensembles wiederzugeben. Neben der Bearbeitung von Tänzen und von vornherein instrumental erfundener Charakterstückchen war der Hauptgegenstand der Lauteneinrichtung das Volkslied, das aber nicht etwa monodisch mit einer harmonischen Unterlage versehen wurde, wie heute z. B. die Wandervögel singen; sondern man reduzierte eine polyphone Bearbeitung von Isaac, Stolzer, Senfl oder sonst wem auf eine beliebige Anzahl von selbständig geführten Stimmen, so wenig eine solche Technik auch der eigentlichen

[1]) Die Lauten- und Geigenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart² 1908, 2 Bände.

[2]) Sandberger in DTB. V 1 XIII.

[3]) C. Valentin S. 43 u. 45.

[4]) R. Kade in Sbde. JMG. XV 544.

[5]) B. A. Wallner, Steinätzkunst S. 183.

Natur des Instruments entsprechen mochte. Meist geschah die Übertragung zudem in äußerst ungeschickter und mechanischer Weise[1]). Beschränkte der Lautenist sich auf Zweistimmigkeit, so brachte er genau den Tenor der Vorlage, der ja die Melodie enthielt — zu ihm aber nun nicht etwa einen passenden Kontrapunkt, sondern einfach den früheren Quartettbaß unter Weglassung des Soprans und Alts, mochte der restliche Zusammenklang so erbärmlich wirken wie er wollte. Für die Dreistimmigkeit übertrug man sorgsam die Kontrapunktstimmen des Ensemblebearbeiters unter Hinweglassung des Altparts (übrigens keine nur deutsche Schildbürgerei[2]), denn in Italien wurde ebenso verfahren), und der Gesang übernahm nicht etwa den Tenor-Cantus firmus, sondern den nachgeschaffenen Diskant — eine bedeutsame Vorstufe zur Monodie. In dieser Art verfahren die „Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd lidlein" (Mainz 1512) des bekannten Heidelberger Organisten Arnold Schlick junior und die „Musica Teutsch" (1532) sowie die verschiedenen Tabulaturen (1533—1552) des Nürnberger Lautenmachers Hans Gerle. Mit Hans Newsidlers Lautenbüchern (seit 1540) beginnt die reichliche Ausschmückung durch Koloraturen und Läufe, wodurch lange Gesangsnoten sinngemäß aufgelöst und durch sie an Stelle unspielbarer Stimmführungen die handlicheren Hauptakkorde notdürftig verbunden werden. Hans Jakob Weckers Lautenbuch (Basel 1552) und dasjenige Wolff Heckels (Straßburg 1556) greifen den in Italien schon weit früher ausgeführten Gedanken des Ensembles von zwei Lauten auf, die sich aber nicht etwa in den vierstimmigen Satz mit je zwei realen Stimmen teilen, sondern je einen in sich vollstimmigen, untereinander vielfach identischen Satz gleichzeitig ausführen. Weiter sind aus der Epoche der polyphonen Liedbearbeitung noch zu nennen die Tabulaturbücher von Rudolf Wyssenbach (Zürich 1550ff.), Benedictus de Drusina (Frankfurt a. O. 1556ff.) und Sebastian Ochsenkhun (Heidelberg 1558), dem trefflichen Hoflautenisten des Pfalzgrafen Ottheinrich. Seit J. Regnarts Villanellen verschwindet einigermaßen das Verlegenheits-Zierwerk, die rasch gesungenen, akkordischen Liedsätze mit der Melodie im Diskant lassen sich notengetreu auf den Lautenkragen absetzen, wie die Lautenstücke von Bernhard Jobin (Straßburg 1572ff.), Melchior Newsidler (ebenda 1574ff.), Sixt Kargel (desgl. 1574ff.) und Mattheus Waisselius (Frankfurt a. O. 1592ff.) belegen. Der Leipziger Johannes

[1]) Ernst Radecke, Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts (Vjschr. f. M. VII, 1891), wo 453 Bearbeitungen untersucht werden.

[2]) Wie Kinkeldey S. 88 fälschlich aus Radecke herausliest.

Rudenius (Flores musicae Heidelberg 1600) und G. S. Fuhrmann (Testudo gallo-germanica, Nürnberg 1615) haben dann vielstimmige Sätze z. B. von Lechner und H. L. Haßler völlig notengetreu „herausgekriegt", was von hoher Spieltechnik zeugt, wenn damit freilich die Grenzen des Instruments schon manchmal hart gestreift werden [1]). Schon frühzeitig mögen die deutschen Lautenisten auch im Ausland gutes Ansehen genossen haben, denn Jacquot weist solche bereits 1492 und 1493 mit hohen Einnahmen am herzoglichen Hof zu Nancy nach [2]).

Mit Ausnahme der beiden letztgenannten Werke, welche schon der französischen Notationsweise huldigen, zeigen die aufgeführten Drucke, denen sich noch eine stattliche Folge von handschriftlichen Sammlungen anreiht, die sogenannte „deutsche Lautentabulatur", welche nach Gerle auf Adolf Blindhamer zurückgeht [3]). Es ist eine Griffzeichenschrift, die die ursprünglichen fünf leeren Saiten mit Zahlen, dann bundweise chromatisch aufsteigend quer über den Lautenkragen hin die übrigen Töne in der gleichen akkordischen Anordnung mit Minuskeln und weiterhin mit deren Verdopplung bezeichnet. Für die sechste, später hinzugefügte Baßseite werden Majuskeln oder durchstrichene Zahlen benutzt.

Die italienische Lautentabulatur, der von Deutschen u. a. Simon Gintzler (Intabolatura, Venedig 1547), Melchior Newsidler (Venedig 1566) und Giov. Girolamo Kapsberger (Rom 1610 ff.) sich zugetan zeigen, benutzt Linien zur Darstellung der Saiten und auf ihnen Zahlen für den jeweiligen Bund — also ein wesentlich anschaulicheres und praktischeres System, die französische Tabulatur kehrt die Tonhöhenbedeutung dieser Linien um und benutzt für die Bünde statt der Zahlen Minuskeln; ihr huldigen nicht nur die meisten Franzosen, Engländer und Niederländer, sondern seit Beginn des 17. Jahrhunderts auch die Mehrzahl der deutschen Lautenisten: so etwa Mattheus Reymann (1598 ff.), Besardus (1603 ff.), Elias Merkel (1615), J. D. Mylius (1622), Esaias Reußner (1645 ff.), Jacob Bittner (1682), Jacob Kremberg (1689), Radolt (1701), David Kellner (1747) u. a. m. [4]). Einer späten Nach-

[1]) Literatur: W. Tappert, Sang und Klang aus alter Zeit. Johannes Wolf, Handbuch der Notationskunde II. Band (1919). O. Körte's Beiheft zur JMG.

[2]) La musique en Lorraine² S. 21.

[3]) Das „blind" in diesem Namen ist wohl schuld daran, daß Virdung irrtümlich den Caecus von Nürnberg, Conrad Paumann, als ihren Erfinder nennt.

[4]) Joh. Wolf a. a. O. II 95 ff.

blüte des Lautenspiels zu Beginn des 18. Jahrhunderts wird im zweiten Bande zu gedenken sein[1]).

Nah verwandt in Stimmung und Grifftechnik, also auch in der Tabulaturschrift, sind der Laute die Großgeigen[2]), so daß oft (z. B. bei Gerle und bei dem aus Schwäbisch-Gmünd gebürtigen, zu Wien lebenden Hans Judenkünig) die gleichen Stücke „für Lauten oder Geigen" bestimmt sind; Sebastian Virdung[3]) sagt ganz einfach in seiner „Musica getutscht" (1511): was du auf der Laute kannst, das kannst du auch auf der Geige. Körperlich besteht Virdungs Streichquartett aus Gitarrengeigen, d. h. Rücken und Decke sind ganz flach, die sechs Chöre (deren jeder aus mehreren gleichgestimmten Saiten bestehen konnte) laufen ohne Steg über den breiten, bündetragenden Lautenkragen, der mit großer Lautenrosette (nicht C oder F-Löchern!) versehene Resonanzkörper zeigt durch die langen, für das Bogenstreichen angebrachten Seiteneinbuchtungen eine merkwürdige, X-artige Gestalt. Die Stimmung ist der Lautenakkord in den für jede Größe entsprechenden Tonlagen. Werden die Großgeigen im 16. Jahrhundert in Deutschland stets „welsche" genannt, so ist damals das eigentlich bei uns beheimatete Streichinstrument, spieltechnisch gewissermaßen als Erbe der Minnesingerfidel, das dreisaitige Rebec, welches Virdung ebenfalls als Quartett gebaut kennt. Es ist die alte, bundlose Birnengeige, in Quinten gestimmt, also (im Gegensatz zur Chromatik der Lauten- und Großgeigenbünde) mit diatonischem Fingersatz gehandhabt. Im Gegensatz zu Italien scheint Deutschland eine bodenständige, schon bei Paumann hervortretende Kleingeigentradition gehabt zu haben.

---

[1]) Übrigens wurde die Laute auch früh schon gelegentlich in der Kirche benutzt, so 1498 in S. Nicolai zu Leipzig, was der dortige Prof. Breitenbach erst juristisch verfechten mußte (Wustmann I 22).

[2]) Vgl. mein „Streichinstrumentenspiel im Mittelalter", zumal das 3. Kapitel.

[3]) Virdung stammte aus Amberg, wurde vermutlich in Eichstätt zum Priester geweiht und war seit 1500 Mitglied der pfalzgräflichen Kapelle, wo er den Unterricht des Sängermeisters Johann v. Soest genoß und mit Arnold Schlick zunächst freundschaftlich zusammenwirkte, mit ihm später aber in eine literarische Fehde geriet, die er ziemlich unbegründet vom Zaun gebrochen zu haben scheint. Nach dem Wormser Reichstag von 1509 begann er ein unstetes Wanderleben, das ihn in den Dienst des Straßburger Bischofs Wilhelm führte; 1511 überwachte er den Druck seiner „Musica getutscht" (d. h. verdeutscht) in Basel (Neudr. d. Ges. f. Musikforschung 1882), die einen hochwichtigen „außzug" aus einem größeren, verschollenen Werk darstellt. Bis auf drei sichere und drei ungewisse deutsche Liedbearbeitungen verlieren sich von da an Virdungs Spuren. Seine Biographie nebst Anstellungsdekret und drei Briefen veröffentlichte B. A. Wallner in Km. Jb. XIV (1911).

Werden die Virdungschen Abbildungen und Angaben zunächst von der Musurgia (Straßburg 1535) des Othmar Luscinius[1]) und der „Musica instrumentalis deudsch" (Wittenberg 1528ff.) des Martin Agricola[2]) im wesentlichen übernommen, so bezeichnet die „schone kunstliche underweisung auff die instrument der lauten und geygen" (Wien 1523) von Hans Judenkünig[3]) einen merklichen Fortschritt: seine Großgeige entwickelt sich körperlich stark auf den italienischen, schon 1506 auf Raffaels Cäciliengemälde ausgeprägten Typ der Viola da gamba hin, und seine „rechte kunstliche applikatz" lehrt geordnetes Spiel in den höheren Lagen.

Hans Gerle ist (1532) der erste, der eigens Bearbeitungen für Groß- und Kleingeigenquartett veröffentlicht hat, und wenn es auch nur Transkriptionen bekannter vokaler Volksliedsätze sind, so zeigt sich doch an kleinen Abweichungen, daß er auf Spielbarkeit und Handlichkeit bedacht war[4]). Einen entscheidenden Fortschritt bedeutet die Neubearbeitung des Knüttelversbuches von Agricola (1545): er nennt das Gambenquartett in verschiedenen Besaitungen und Stimmungen, dann das Quartett der italienischen Viole da braccio (pohlischen Geiglein) und das Rebecensemble, die ersten beiden untereinander baulich nahe verwandt, die zweite und dritte Spezies von gleicher Spielweise; zum Rebecensemble tritt noch als bescheidener Baß das Trumscheid. Agricola hat auch in den 67 textlosen Trios und Quartetten seiner nachgelassenen Duo libri musices (Wittenberg 1561, deren gesonderte Herausgabe ich mir vorbehalten möchte) eine reiche praktische Literatur geschaffen, deren Bestimmung für Streicher aus der wiederholten Anwendung von Quintdoppelgriffen unzweifelhaft hervorgeht. Die Stücke, z. T. über evangelische Chorále

[1]) Geb. um 1480 zu Straßburg, Schüler Wimphelings und Geilers v. Kaisersberg, studierte in Heidelberg, Löwen, Padua, Wien, wo er 1505 Hofhaimer hörte, Greffingers Theorieschüler war und selber über Musik las. 1510 reiste er nach der Türkei, hielt sich drei Jahre in Paris auf, wurde 1515 Priester und Organist an St. Thomas in Straßburg, wo er an der Universität die griechischen Studien einführte. 1518 wurde er in Italien Doktor, verlor infolge der Reformation seine Organistenstelle, veröffentlichte 1523 bei den Augsburger Benediktinern seine Psalmenkritik, wurde 1528 Domprediger in Freiburg, wo er (nach einer Reise nach Marseille) 1537 als Karthäuser starb. In seiner Jugend war er auch Flötenvirtuose. Biographie von Vogeleis, Bausteine S. 185—193.

[2]) Neudruck zusammen mit der Ausgabe letzter Hand von 1545 als Bd. 20 d. Publ. d. Ges. f. Musikforschung. Martin Agricola (eigentlich Sore) ist 1486 zu Schwiebus als Bauernsohn geboren (daher sein angenommener Name), gestorben 1556 zu Magdeburg, wo er seit 1520 lebte und seit 1529 als Schulkantor tätig war.

[3]) Neudruck von A. Koczirz in DTÖ. XVIII 2.

[4]) A. Einstein, Die deutsche Literatur für Viola da gamba.

gesetzt, sollten offenbar das de tempore des Gottesdienstes durch instrumentale Darbietungen der Magdeburger Scholaren bereichern; meist sind sie kunstvoll kanonisch geführt. Als Beispiel diene Nr. 37 (3. Adventsonntag) „Aus tiefer Not, fuga unisonans post tempus unum":



usw.

Daß wir sonst längere Zeit keiner besonderen Streichermusik in Deutschland mehr begegnen, hat seinen Grund darin, daß man einfach vokale Stimmbücher aller Art auf die Pulte legte; Forster sagt in der Vorrede seines „Außbund" geradezu, er habe beim Druck auf die Möglichkeit bequemen Umblätterns besonders geachtet.

Abgesehn von den spärlichen, zudem mehr französische Kunstübung belegenden Angaben in der Porta musices des aus Tournai stammenden Basler Organisten Samuel Mareschal ist der erste deutsche Theoretiker, der wieder aufs Streichinstrumentenspiel näher eingeht, Michael Prätorius in der Organographia seines Syntagma musicum (Wolfenbüttel 1618); teilweise auf Zacconi fußend, unterscheidet er Streichlyren, Viole bastarde, also vorübergehende Typen der letzten Renaissanceperiode — dann aber einerseits Gamben, andererseits Bratschen, als deren kleinste er Violinen (Violuntzen) oder Rebecs und das Quartgeiglein nennt. Die Violine als bedeutsamstes Zukunftsinstrument unter den Diskantgeigen ist eben inzwischen in Italien zur Ausbildung gelangt, sie wird zuerst in Deutschland in praktischer Musik 1604 bei Valentin Haußmann gefordert und hat nicht nur die Technik, sondern auch den Namen der inzwischen beinahe ausgestorbenen Birnengeige auf sich gezogen.

Die reiche, mit Beginn des 17. Jahrhunderts einsetzende Instrumentalliteratur (Intraden in Haßlers Lustgarten 1601, Suiten von Valentin Haußmann 1604 und Melchior Franck 1603, 1608 und

1625[1]), Paul Peurl 1611, Scheins Banchetto musicale 1617, Jeep, Widmann, V. Otto usw.) trug noch überwiegend den Charakter der ad libitum-Besetzung, ist also nicht nur auf Banketten, von den Türmen herab und bei öffentlichen Aufzügen mit Blech- oder Holzbläsern, sondern auch im Zimmer mit Geigen und Lauten ausgeführt worden.

Auch die Tasteninstrumente gewinnen seit dem Ende des 14. Jahrhunderts ihre Stellung in der deutschen Hausmusik. Die Minneregel des Eberhard Cersne von Minden (1404) nennt Schachbrett, Monocordium, Clavicordium und Clavicimbalum, dazu trat das zumal bei den Florentiner Meistern der Frührenaissance so beliebte Portativ (Regal, Organetto), das zunächst nur mit einer Hand gespielt wurde, da die andere den Blasebalg in Bewegung hielt. Der Orgelliteratur des 15. Jahrhunderts (Paumann, Adam Ileborg, Kleinmeister des Buxheimer Orgelbuchs) wurde bereits früher gedacht. Im 16. Jahrhundert erscheinen zunächst zwei Druckwerke Arnold Schlicks, je eines vom Vater und vom Sohne gleichen Namens: der „Spiegel der Orgelmacher" (1511) und die „Tabulaturen etlicher Lobgeseng und lidlein" (1512)[2]. Der „Spiegel" bezeichnet die Orgel als das „fürgeendst Instrument", da ein einziger Mensch darauf sechs- bis siebenstimmig spielen könne; in zehn Kapiteln werden Aufstellungsart, Mensur und „chormoß" (d. h. absolute Tonhöhe), Registerdisposition, Mixturen, Stimmung und Windladen systematisch durchgesprochen. Man begegnet einem ganz überraschenden Hochstand der Spieltechnik und der Bauweise: das Manual hat 24 Tasten gleich drei Oktaven plus großer Terz; ein besonderer Mechanismus gestattet, durch Verschiebung der Klaviatur alles von C nach D zu transponieren (Spannung zwischen Chor- und Kammerton!); auch zwei Manuale kommen vor, das Pedal hat zwölf Tasten. Acht bis neun Register gelten als Norm, sehr bedeutsam ist, daß Schlick bereits die sonst erst der Bachzeit zugeschriebene gleichschwebende Temperatur der in zwölf gleiche Teile zerfallenden Oktave kennt, also alle Tonarten gleich rein zu spielen vermag (Neudruck S. 101). Das Buch des Sohns enthält, neben den schon erwähnten 12 Liedern mit Lautenbegleitung und 3 Stücken für Laute allein, 14 vierstimmige Orgelsätze in deutscher Orgeltabulatur (rechte Hand Gesangsnotation, linke Hand und Pedal Minuskeln mit Oktavmarken), freie Fantasien über das Salve regina, das Benedictus und

[1]) DTD. Bd. 16; Riemann, Reigen und Tänze aus Kaiser Mathias' Zeit

[2]) Neudruck von Bethge und Eitner in M. f. M. 1869.

Christe der Messe und über den Chorsatz eines niederländischen Liedes, alles reichlich mit „lauffwerk und rißlein“ verbrämt.

Während von Hofhaimer selber nur wenige Orgelsätze erhalten sind, treten in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor allem seine Schüler auf den Plan: Hans Buchner von Konstanz, Hans Kotter in Bern, Conrad v. Speyer u. a. m. Den vielseitigsten Überblick über diese Epoche des deutschen Orgelspiels gewährt Leonhard Klebers handschriftliche Sammlung (Freiburg um 1521, Bibl. Berlin Z 26), die ungefähr in Schlicks Manier notiert ist[1]) und neben Hofhaimer, Isaac und Luscinius eine stattliche Reihe von Arbeiten der vorgenannten „Paulomimen“, außerdem bei einigen Stücken nur die Monogramme der Autoren enthält, unter denen sogar ein Salzburger Kardinal, wohl Hofhaimers letzter Brotherr, figuriert. Von Hans Kotter haben sich in Basel zwei eigene handschriftliche Orgelsammlungen erhalten. Am wichtigsten aus diesem Kreise ist jedoch Magister Johannes Buchner aus Ravensburg, nach dem Hauptort seiner Tätigkeit oft nur Meister Hans von Konstanz genannt, dessen Fundamentbuch sich in einer Abschrift von 1551 aus dem Besitz des Bonifacius Amerbach in Basel erhalten hat[2]). Hans Buchner muß persönlich ein sehr bedeutender Virtuose gewesen sein, wird doch sein Spiel 1515 bereits mit demjenigen Hofhaimers verglichen. Vor 1510 ist er in Konstanz schon zu seinem Amt gekommen, hat es jedenfalls bis 1526 ausgeübt und mag dann wegen der Reformationswirren nach Zürich übergesiedelt sein. Um 1540 ist er gestorben.

Auch diese Meister schon und nicht erst jene vom Jahrhundertende könnten als „Koloristen“ bezeichnet werden wegen ihrer starken Vorliebe für Diminution und Auszierung vokaler Vorlagen, die sie nicht nur mit den gleichaltrigen deutschen Lautenisten, sondern auch mit den Geigern gemein hatten, denn für diese empfiehlt Martin Agricola ebenfalls die „organistisch art“ der Ornamentik. Aber ihre Auflösungen sind doch noch nicht so äußerlich, so mechanisch aufgeklebt wie bei der späteren Schule, um solchen Namen voll zu rechtfertigen. Und sie

[1]) Hans Löwenfeld, Leonhard Kleber und sein Orgeltabulaturbuch, Diss. Berlin 1897. 17 Tonsätze daraus neu gedruckt in M. f. M., Beilage zu Bd. 19. Kleber war aus Göppingen gebürtig, 1512 Heidelberger Student, dann Organist in Horb, Eßlingen und seit 1521 in Pforzheim, wo er 1556 starb.

[2]) Carl Päslers ausführliche Monographie in Vjschr. f. M. V (1889). Jul. Richter hat (M. f. M. XX) die Identität Buchners mit Hans v. Konstanz zu bestreiten versucht, E. v. d. Werra bestätigte sie jedoch im Km. Jb. 1895 durch neue Urkunden.

wenden sich auch noch nicht so ausschließlich wie diese der Liedervariation zu, denn daneben finden sich bei ihnen auch reine Instrumentalformen, so die überwiegend akkordisch gehaltenen Präambeln, die später in der Hauptsache von der Tokkata und dem Präludium abgelöst worden sind, die frei durchkomponierten „Fantasien" von oft schon erheblichen Ausmaßen, und zwei Imitationsformen: die streng kanonische „Fuga" oft mit thematisch unabhängiger Füllstimme und die das Thema etwas freier durch alle Stimmen führende Permutatio, die man neben der Fantasie als die Wurzel der bald danach in Italien auftauchenden Ricercare und Kanzonen für Orgel wird bezeichnen können.

Aus der Jahrhundertmitte besitzen wir eine Reihe handschriftlicher Orgeltabulaturen aus Breslau und Dresden (z. B. die einst Herzog Christian von Sachsen gehörige[1]) sowie auf der Berliner Bibliothek (Z 89 des Dresdener Organisten Nörmiger für die Herzogin Sophia, Z 34 des Kolbergers Löffelholtz), die vorwiegend ein Bild des damaligen Unterrichts an den Höfen bieten[2]); sie enthalten viele Intraden und Tänze, waren also wohl mehr fürs Klavier bestimmt. Klavierunterricht gehörte damals schon zum unentbehrlichen Bestandteil patrizischer und fürstlicher Bildung, wie etwa der Briefwechsel der Nürnberger Familien Kreß und Behaim mit dem Organisten Paul Lautensack zeigt[3]). Der kaiserliche Hoforganist Wilhelm Formellis erhielt 1570 — 25 Gulden, weil er die Erzherzogin Anna „auf dem Instrument gehorsambist vnderwisen", ebenso 1575[4]); ähnliche Posten kehren auch anderwärts in Hofrechnungen öfters wieder.

Mit dem seit 1560 als Leipziger Thomasorganist fungierenden Naumburger Elias Nicolaus Amerbach, dessen Tabulaturbuch seit 1571 in drei stark veränderten Ausgaben erschien, kommen wir in eine neue Entwicklungsperiode der deutschen Druckliteratur für Tasteninstrumente, der die beiden Bernhard Schmidt (Vater und Sohn) mit ihren bei Jobin in Straßburg 1577 bzw. 1607 in zwei Teilen erschienenen Tabulaturbüchern, Jakob Paix aus Augsburg (Laugingen 1583 und 1589) und der Heilbronner Joh. Woltz (Nova Tabulatura 1617) zugehören. Die Anordnung beim älteren Schmidt[5]) und in der ersten

[1]) Beilagen zu M. f. M. 1890 S. 72.
[2]) Kinkeldey S. 151.
[3]) Kinkeldey S. 91—97.
[4]) Chitz S. 152.
[5]) Notenbeispiele in M. f. M. Beilagen VII 103—118. Inhaltsangabe und Biographie bei Vogeleis, Bausteine S. 333ff.

Veröffentlichung des auch sonst fleißigen Paix ist sehr ähnlich: zunächst Bearbeitungen von Motetten meist Orlandos und Chansons ähnlicher Herkunft, dann Tanzübertragungen ungenannter Meister; der jüngere Schmidt überarbeitet bereits hauptsächlich die großen Italiener Gabrieli, Marenzio, Striggio, Vecchi, bringt aber auch deutsche Meister wie Erbach, Haßler, Aichinger. Diese Inhaltsübersicht zeigt bereits, daß die genannten Klaviristen kaum mehr als Tonsetzer, sondern nur noch als Arrangeure in Betracht kommen: im „Absetzen" in die Tabulatur und dem Überladen mit stereotypen Floskeln sahen sie schon einen wesentlichen Teil ihrer Aufgabe als gelöst an.

Auch notationsmäßig verspürt man seit Amerbach einen Umschwung — die bisher zur Aufzeichnung der rechten Hand verwendeten Gesangsnoten machen einer durchgängigen Buchstabennotation Platz[1]). Wie die Griffzeichenschrift auf Lauten und Geigen bedeutet auch die Orgeltabulatur zunächst ein Merkmal geringer musiktheoretischer Schulung, was hier um so schwerer ins Gewicht fällt, als an der Orgel nicht wie bei den andern Instrumenten überwiegend Liebhaber, sondern Fachmusiker saßen. Gegenüber der hohen Einsicht in die Kompositionslehre, wie sie im gleichen Jahrhundert die italienischen und spanischen Organisten zu vorzüglichem Fantasieren befähigte, scheint es bei den deutschen Fachgenossen an den theoretischen Kenntnissen meist arg gehapert zu haben. Wenigstens sagt als einer von mehreren Gewährsmännern (Prätorius u. a.) Christof Demantius 1619[2]), er müsse eine doppelte Continuostimme bieten, da aus dem Baß allein die Harmonie schwer zu ersehen sei, „besonders bei den deutschen Organisten, die selten die Tonsetzkunst beherrschen". Auch der Vergleich etwa des fünfstimmigen Liedes Suzanne un jour von Lasso in Transskriptionen von Amerbach und Gabrieli fällt nicht zugunsten des deutschen Bearbeiters aus — immerhin ist es bedenklich, mit Kinkeldey[3]) aus einem solchen Einzelfall weitergehende Schlüsse zu ziehen; eine entsprechende Probe etwa zwischen Haßler oder Erbach und einem italienischen Organisten zweiten bis dritten Ranges könnte genau zum gegenteiligen Ergebnis führen.

Die soziale Stellung der Organisten in Deutschland war während des 16. Jahrhunderts im Vergleich zu der des übrigen Musikerstandes

[1]) Zusammenstellung weiterer deutscher Orgeltabulaturen bei Joh. Wolf, Notationskunde II S. 32 ff. Vgl. auch Waitzmann-Seiffert, Geschichte der Klaviermusik (1899). S. 8—24.

[2]) Kinkeldey S. 104.

[3]) S. 120 und 264 (Notenbeispiel).

eine ähnlich gehobene wie die der Trompeter den andern Spielleuten gegenüber. Man sieht bei Amerbach auf dem Titelbild, daß die Organisten sich von den Instrumentisten schon durch ihre Kleidung abhoben[1]), und es ist bis zu den Zeiten Joh. Kasp. Kerls und des Weißenfelsers Joh. Ph. Krieger auffallend, wie sie bei Nobilitierungen verhältnismäßig bevorzugt wurden. Eine Hauptursache dafür mochte sein, daß das mächtige Kircheninstrument bis zur Reformation fast nur von Geistlichen gespielt worden war[2]); mit der Kirchenerneuerung allerdings fällt die Orgel so rasch und allgemein dem Laienelement anheim, daß um die Jahrhundertmitte die Zimmerische Chronik einen Orgelspieler geistlichen Standes bereits als „vornehm" hervorhebt[3]). Schlimm war nur, daß mit dem Fortfall der geistlichen Pfründen die Organisten in ihrem Kirchenamt fast nirgends mehr besoldet wurden[4]), so daß sie mit Unterricht und zumal durch „Hofieren" bei Banketten und Familienfeiern ihren Lebensunterhalt verdienen mußten, wobei ihnen allerdings die Magistrate (zum Ärger der Zunftmusikanten) ihrer Bildung entsprechend weit höhere Honorarsätze zubilligten. Der Organist spielte bei allerlei weltlichen Lustbarkeiten — man erinnere sich der vielen Tänze in den Tabulaturen seit 1560 — das Klavier oder Regal; Bilder in Auerbachs Keller zu Leipzig zeigen ihn mit zwei oder mehr Thomanern vornehmen speisenden Gästen am Tasteninstrument aufwartend, Prätorius gibt ihm mancherlei Programmentwürfe für solche Gelegenheiten an die Hand, und es braucht uns daher nicht zu wundern, in einem Empfehlungsschreiben Bischof Urbans von Passau 1573 geradezu auf den Ausdruck „Tanzorganist" zu stoßen[5]). Ein Haßler, ein Schein hielt solche Beschäftigung zumal vor Patriziern und Studenten keineswegs für unter seiner Würde.

---

[1]) Kinkeldey S. 185 f.

[2]) Elsässische Organistenverträge um 1510 bei Vogeleis S. 172 ff.

[3]) H. Löwenfeld, L. Kleber S. 26.

[4]) So hat sich in Dessau ein „Denkzeddel Martin Luther" vom Juni 1529 erhalten (de Wette, Luthers Briefe VI (1856) Nr. 2396): „Hie zu Torgau mit dem gemeinen Kasten zu reden: zu erhalten die Cantorei und die göttliche, löbliche Kunst Musica, wird begehrt ein kleines Soldlein aus dem gemeinen Kasten zu einem Organisten" (nämlich für Henslein v. Cöln) „und etwa einen fl. für Papier und Schreiben, zu Sangbüchern".

[5]) B. A. Wallner, Steinätzkunst S. 126.

Siebentes Buch

Musik an Fürstenhöfen

1517—1618

„Es wer sein dot, wan er nit diente!"

Regina di Lasso

1. Kapitel: Deutscher Ausklang der musikalischen Gothik

Unter Kaiser Maximilian hatten sich die Schweiz und Holland vom Reich endgültig getrennt, und durch die Kreiseinteilung war Deutschland staatlich auf rund 150 Jahre ungefähr konsolidiert. Die letzten Raubritter waren zur Strecke gebracht und vom Volkslied in ihrer Sünden Blüte zu Grabe gesungen worden, die Entdeckung überseeischer Kolonialgebiete und die Verbesserung der großen Handelswege brachten großen Wohlstand herein, und wenn auch der Bauernkrieg dem flachen Lande schwere Wunden schlug, so nahm doch die Lage wenigstens der oberen Stände einen mächtigen Aufschwung. Bei den Patriziern und an den Fürstenhöfen führte das steigende Wohlleben bis zum Jahre 1618 zu einem ähnlichen Crescendo wie wir es vor 1914 an uns selbst erfahren haben, um dann ebenso plötzlich wie heute von einem katastrophalen Niederbruch abgelöst zu werden.

Das maezenatische Vorbild des letzten Ritters wirkte noch ein Jahrhundert lang nach, und das lebendige Beispiel der kleinen italienischen Renaissancehöfe spornte ebenso den Ehrgeiz der deutschen Territorialherren an wie die rege Eifersucht auf ihresgleichen und auf den Luxus der emporstrebenden Handelshäuser, um ihnen das Halten von bedeutenden Vokal- und Instrumentalkapellen unter der Leitung namhafter Musiker als eine Ehrenpflicht erscheinen zu lassen. In der katholischen Zeit trug der Umstand, daß viele der fürstlichen Sukzentores dem geistzichen Stande angehörten, zu einem gewissen Vertrauensverhältnis lwischen Kantorei und Fürstenhaus bei, wie denn damals überhaupt viel patriarchalischere Verhältnisse an den Höfen herrschten als nachmals zur absolutistischen Zeit. Als Beispiel können etwa die gemütlichen Briefe gelten, die Sebastian Virdung im Auftrag der Heidelberger Singerei 1503 an den in Lyon bei Ludwig XII. zu Besuch weilenden Kurprinzen mit der Bitte um allerlei Notenbesorgungen richtete[1]), und sehr interessant ist in der Antwort des jungen Fürsten der Vergleich, den er zwischen der französischen und der eigenen Hofkapelle zieht:

[1]) B. A. Wallner im Km. Jb. XXIV (1911).

gönnt er der ersteren, der damals Josquin, Mouton, Noël und Divitis angehörten, in vokaler Beziehung alles Lob, so scheint ihm Heidelberg hinsichtlich der Orgeln und Bläserbesetzung unbedingt den Vorrang zu verdienen.

Trotz dieser immerhin günstigen Umstände war das 16. Jahrhundert für die gebildeten Musiker durchaus kein goldenes Zeitalter; zumal den Komponisten stand noch kein modernes Urheberrecht zur Seite, die Verleger zahlten keine Honorare, und das Beste wurde ihnen unbefugt nachgedruckt; so konnte der Tonsetzer nur zu Geld gelangen, indem er dem eigenen Brotherrn sowie fremden Höfen und Magistraten seine Werke mit schmeichelhafter Widmung übersandte. Diese ließen die Manuskripte oder Drucke durch ihre eigenen Musiker begutachten, wonach dann die Größe der finanziellen Vergütung bemessen wurde. Solche Gratifikation konnte aber auch bei lauer Beurteilung durch den Sachverständigen ganz ausfallen, oder es wurde sogar in ein Nürnberger Ratsprotokoll 1584 verächtlich eingetragen: „Röm. Kais. Majestät geweßenem Capellenmeister Johann de Castro soll man seine offerirte drei gesang wider zuestellen“[1]). Der Absatz der Kompositionen war also ein mühseliges und wenig Gewinn versprechendes Geschäft, aber dies war doch der beliebteste Weg, um die Kantoreien mit fremden Werken zu versorgen, und man trifft in solchem Zusammenhang die Namen der bedeutendsten auswärtigen Musiker in den Ratsprotokollen von Nürnberg[1]), Augsburg[2]), Amberg[3]) usw. an. Schein z. B. bekam für seine Reformationsjubelmotette vom Leipziger Rat 10 Taler und aus der Thomaskirchenkasse 15 Gulden 5 Groschen, für seine Ratswahlmusiken 1620: 10 Taler, 1621 und 22 je 36 Gulden, Calvisius für sein Gesangbuch 1596: 25 Taler, Schein für das seine 1627 einen Taler weniger[4]).

Die Kammerorchester[5]) und vokalen Hofkapellen mußten dem Aufzug der Fürsten an fremdem Ort Glanz verleihen und wurden daher oft auf Reisen geschickt. Friedrich der Weise nahm seine Sängerschar, die unter Conrad Rupsch Triumphe feierte, auf alle Reichstage mit, Herzog Ulrich von Württemberg sandte „Pfaff Prasser mit den Singern“

---

[1]) Sandberger in DTB. V 1 XXVI.

[2]) Ebenda S. LXII.

[3]) B. A. Wallner, Steinätzkunst S. 270 ff.

[4]) Wustmann, Musikgesch. von Leipzig.

[5]) Abb. z. B. auf Amerbachs Tabulatur und Blasius Ammons Messen von 1591, vgl. Kinkeldey S. 184 f.

1513 gen Trier[1]), Kaiser Maximilian II. läßt sich 1566 von seiner Kapelle unter Vaët zum Augsburger, Herzog Albrecht V. von Bayern von der seinigen unter Daser zum Regensburger Reichstag begleiten. Kaiser Mathias benötigte seine Kantorei 1612 zur Frankfurter Krönung (wo Haßler starb), und es wurden im Römer damals die uralten Hymnen auf Karl den Großen gesungen[2]). Als Maximilian II. 1575 sein Trompeterkorps und die Hofkapellisten nach Regensburg mitbrachte, bekamen diese mit dem Magistrat Streit[3]), wie sie überhaupt auf ihren Reisen oft mit den örtlichen Kirchenmusikern um die Erträge des Opferstocks bei den von ihnen mit Gesang geschmückten Festgottesdiensten zu hadern liebten. 1579 mußte Scandello mit der ganzen Dresdener Hofkapelle nach Berlin[4]).

Gewaltige Festlichkeiten wußten die Fürsten des Reformationsjahrhunderts mit Hilfe ihrer Hofkapellen auszugestalten. Man denke etwa an die Stuttgarter Veranstaltungen 1596 anläßlich einer fürstlichen Taufe, die Felix Platter beschrieben hat[5]); oder an den Einzug des Winterkönigs Friedrichs V. 1613 nach seiner Hochzeit mit der schönen Elisabeth Stuart, wo ihm jede der Heidelberger Fakultäten mit einem anders besetzten Orchester entgegenzog, und in einem antikisierenden Maskenaufzug jede der neun Musen ein anderes Instrument spielte[6]). Am reichsten ist die Beschreibung des bayerischen Hofmusikers Massimo Trojano von der Hochzeit Albrechts V. mit Renata von Lothringen 1568 in München. Nach einleitenden Trompetenfanfaren eröffnete man das Festmahl durch eine achtstimmige Schlachtmusik von Annibale Padovano auf Posaunen und Kornetten. Zum ersten Gang gab es eine siebenstimmige Motette von Lasso für die gleichen Instrumente, zum zweiten ein sechsstimmiges Madrigal von A. Striggio für sechs große Posaunen; beim Fisch eine sechsstimmige Motette von Cyprian de Rore für Bratschen, beim Braten einen zwölfstimmigen Satz von A. Padovano für Bratschen, Posaunen, ein Kornett und ein Regal. Den fünften Gang begleiteten sechs tiefe Gamben, sechs Flöten, sechs Vokalstimmen mit Cembalo usw. Beim Konfekt sang die ganze Kapelle. Einige Tage darauf wurde zur Tafel, als man das Obst auftrug, achtstimmig

[1]) Sittard, Musik am württembergischen Hofe I 10.

[2]) C. Valentin a. a. O.

[3]) K. Walter in Km. Jb. 1895 S. 69 und 1908 S. 220.

[4]) R. Kade, Ebd. JMG. XV 562.

[5]) Kretzschmar in Festschr. f. R. v. Liliencron S. 118.

[6]) Fr. Walther, Musik und Theater am kurpfälzischen Hof S. 24 f.

mit acht Gamben, acht Bratschen, einem Fagott, einer Cornemuse, einem gestopften Horn, einem Kornett, einer Pfeife, einem Dolcian und einer Posaune musiziert, die Wiederholung geschah mit acht sonoren Stimmen; ebenso musizierte man sechsstimmige Moresken von Lasso mit Gesang und Pfeifenspiel, ein Werk von Striggio wurde durch 40 Mann ausgeführt[1]).

Es braucht nicht zu verwundern, daß solch musikalischer Luxus von den fürstlichen Räten oft, weil für die Staatskassen bedenklich, scheel angesehen wurde. Pfalzgraf Friedrich II. (seit 1544) und Markgraf Johann von Brandenburg-Kulmbach, denen man ihre Musikliebe als verweichlichend vorwarf, trugen diesen Streit in einem großen Turnier zu Heidelberg aus, bei dem die Musikverächter gründlich unterlagen[2]).

Das Münchener Festprogramm ließ uns bereits einen Einblick in die betrübliche musikalische Fremdtümelei der deutschen Fürsten tun, die um die Jahrhundertmitte allenthalben durchbrach, um erst rund ein Menschenalter später mit Hilfe einiger großer Begabungen den eingeborenen Musikern wieder zu mehr Luft und Licht zu verhelfen. So teilt sich der zu behandelnde Zeitraum von selbst in drei Epochen: den rein deutschen Ausklang der musikalischen Spätgothik etwa von 1517 bis 1550; dann das Zeitalter der unbeschränkten Niederländerei rund bis 1585, und schließlich die Generation Haßler—Gallus—H. Praetorius bis zum allgemeinen Eindringen des Continuo und dem Umschwung zur begleiteten Monodie ungefähr im Jahre des Prager Fenstersturzes. Das erste Drittel dieses rund hundertjährigen Zeitraums wird durch Luthers machtvolle Persönlichkeit beherrscht, der sich wohl, selbst aus der Ferne, keiner der damals führenden Tonmeister wenigstens zeitweise hat entziehen können.

Es liegt daher nahe, mit Luthers getreuestem musikalischen Helfer zu beginnen. Johann Walther ist 1496 bei „Cola" (Kahla, Cölleda?) in Thüringen geboren, doch bleibt seine Ausbildungszeit dunkel, bis er 1523 als Bassist in den Akten der Torgauer Schloßkantorei auftritt, die er ein Jahr danach als Rupschs Nachfolger selber übernehmen sollte. Ihrer Auflösung 1530 und Umwandlung in eine städtische Korporation wurde bereits ebenso gedacht wie Walthers tüchtiger Mitarbeit an Luthers deutscher Messe und seines erfolgreichen, ersten Lutherschen Chorgesangbuchs von 1524, das er in allen folgenden Auflagen immer wieder

---

[1]) Kinkeldey S. 180 f. Man denke auch an die Dinermusik bei Richard Strauß zum „Bürger als Edelmann" des Molière.

[2]) Fr. Walther, Musik und Theater am kurpfälzischen Hofe S. 16.

zu verbessern und zu vervollkommnen sich bestrebt hat. Bis zum Zusammenbruch der Ernestiner infolge des Schmalkaldischen Krieges blieb er als Gymnasialkantor in Torgau, dann übernahm er die Einrichtung der Dresdener Hofkapelle unter Kurfürst Moritz, zog sich aber schon 1554 wieder nach Torgau als Altersruhesitz zurück, wo er 1570 gestorben ist[1]). Walther hat neben zwei Prosaabhandlungen „Lob und Preis der edlen Kunst Musica" in der Hauptsache nur Choralmotetten verfaßt, wohl am vollständigsten erhalten in dem von Moritz Bauerbach 1545 geschriebenen Gothaer Cantional, und erweist sich darin mehr als ansehnlicher Könner, denn als blühende Begabung. Er war eine jener liebenswerten Patroklusnaturen, die als unbelichtete Trabanten sich einem Stern erster Größe (in diesem Fall Luther) bescheiden anschließen und ihrer begrenzten Anlage mit heldenhaftem Fleiß das Möglichste abzuringen trachten. Als Muster seiner Arbeiten nehme man nicht seine trockne, siebenstimmige Cantio in laudem dei zu neun Teilen, sondern etwa den scharf charakterisierenden Osterintroitus Quem quaeritis oder die vorzügliche, sechsteilige Motette Cum rex gloriae, die nach Isaacschem Vorbild den Cantus firmus als Kanon zweier Mittelstimmen streng durchführt. Daß ihm als Dichterkomponisten aber auch manchmal wahre Sonntage bescheert waren, beweisen die zwei frischen Lieder „Herzlich tut mich erfreuen die liebe Sommerzeit" und der vaterländische Weckruf „Wach auff, wach auff, du deutsches Land, du hast genug geschlaffen". Stilistisch wird noch seiner Nachwirkung auf Le Maistre, Scandello u. a. zu gedenken sein.

Martin Agricola, der brave Magdeburger Kantor, schließt sich kompositorisch hier an, seiner Vokalkompositionen wurde bereits im Rahmen des musikalischen Humanismus, seiner instrumentalen Unternehmungen unter dem Gesichtspunkt der Hausmusik gedacht.

Über die Lebensumstände des Stephan Mahu ist nicht das Mindeste zu erfahren; ihn nur deshalb zu einem Mitglied von Ferdinands I. Kapelle zu machen, weil er in Giovanellis Motettensammlung auftritt, ist gewagt, weil dieser nicht ganz ausschließlich Wiener Hofsänger in seinen Thesaurus aufgenommen hat. Seine Bearbeitung von „Ein feste

---

[1]) Biographisches bei O. Taubert, Die Musik in Torgau (Torgauer Gymn.-Progr. 1868 u. 1870), Bibliographie und Würdigung seiner einzelnen Werke bei O. Kade, Der neuentdeckte Lutherkodex (1872) S. 28 ff. Dazu kommen noch die kürzlich in der Leipziger Thomanerbibliothek gefundenen Stücke für zwei Zinken, deren Herausgabe in den DTD. B. Engelke versprochen hat.

burg" (Rhaw 1544)[1]), die wunderschöne Paraphrase des Vaterunser (Ott II Nr. 56), das böse antikatholische Quintett wider die „römische Braut von Babylon" (Ott II Nr. 93) und die Vertonung eines Greitterschen Textes stempeln ihn ebenso zum Anhänger des Luthertums wie seine Choralbearbeitungen bei Walther (1551). Dem braucht auch sein Hauptwerk, die Lamentationen, nicht zu widersprechen, die schon Forkels Entzücken erregten, da sie in ihrer gothisch herben Ausdruckskraft eine Zierde auch jedes protestantischen Charfreitagsgottesdienstes bilden konnten[2]). Daß ein großer Teil der fünfstimmigen Sätze bei Ott auf ihn zurückgeht, zeigt, daß er seinen Zeitgenossen als besonderer Meister der Vielstimmigkeit galt.

Balthasar Resinarius (= Balthasar Hartzer) stellt eine interessante Verbindung zwischen der Gruppe um Maximilian I. und dem Lutherkreise dar, denn er war in seiner Jugend unter Isaac Kapellknabe am Wiener Hof gewesen (dürfte deshalb wohl noch kaum der B. H. der Berliner Handschrift Z 21 sein, da er zu Jessen doch frühestens 1480 geboren sein kann) und wird 1543 von Rhaw, der allein von ihm Kompositionen druckt (2 Bände vierstimmiger Responsorien 1543, vier Hymnen und 26 Choralbearbeitungen in dessen Sammelwerken von 1542 und 1544), „Bischof" zu Leipa an der böhmischen Grenze, gleichzeitig aber ein Greis und „unser lieber Pastor" genannt, war also Hussit, wie seine Beliebtheit bei den Wittenbergern und seine fleißige Arbeit an Lutherschen Kirchengesängen beweist. Von seinen Werken liegen vorläufig nur die Sätze aus Rhaws „Geistlichen Gesängen" (wo er zahlenmäßig an erster Stelle steht) in Partitur vor[3]), und rechtfertigen weit eher Kades Beifall[4]) als Eitners Ablehnung[5]). Spielend beherrscht er zumal den Doppelkanon zweier Stimmpaare und bringt es zu voller, schöner Klangwirkung (treffend sagt Rhaw „Groß ist seine Leichtigkeit und Süße, er hat nichts Verdrehtes, Holpriges, Weithergeholtes"); dabei ist er aber, wohl als geographischer Außenposten, merkwürdig reich an Altertümlichkeiten wie Quintenparallelen und Landinoschen Sextenklauseln). In „Nun bitten wir den heiligen Geist" berührt die Stelle „Daß er uns behüte an unserem Ende" mit ihren sanften Terzenpaaren und

[1]) Siehe oben S. 401.

[2]) Neudruck in Fr. Commers Musica sacra Bd. 17—18 nebst zwei Magnifikats Analyse von E. Dreher in M. f. M. VI, 56.

[3]) Denkmäler deutscher Tonkunst Bd. 34.

[4]) Vjschr. f. M. VI 470.

[5]) Qu.-Lex. VIII 192.

dem Niedersinken aller Stimmen auf „Elende" ergreifend durch ihre persönliche Färbung, in Luthers Zehngebotelied wiederum beginnt er meisterlich mit einem streng vierstimmigen Kanon, im 4. Teil seines 111. Psalms gemahnt das homophone Rezitieren aller Parte bei „Wie es war von Anfang, itzt und immerdar" an Hartzers bedeutsame Rolle auf dem Gebiet der Passionskomposition, und besonders eigenartig ist sein Versuch, das ganze Symbolum motettisch unter Verteilung des akzentischen Cantus firmus auf die verschiedenen Stimmen durchzukomponieren. Endlich bezeugt sein großes Te deum für zwei Wechselchöre den Ideenreichtum und die hohe Kunst dieses achtungswerten, wenn auch etwas abseitigen deutschen Meisters aus Isaacs Schule.

Als eine festumrissene, besonders anziehende Persönlichkeit tritt uns der gebürtige Augsburger Sixt Dietrich (Xistus Theodoricus) entgegen, über dessen Lebensumstände seine sechs in Basel erhaltenen Briefe an Bonifazius Amerbach [1]) und der Briefwechsel Ambr. Blaurers unterrichten.

Danach wird er zwischen 1490 und 1495 geboren sein, studierte nicht eben sehr eifrig zu Freiburg i. Br. („mich reuen meine jungen Tage, die ich zu Freiburg so unnützlich verzert hab") und heiratete dort früh, war aber zunächst so arm, daß er in Straßburg bei dem Kaufherrn Rudolfinger als Schreiber oder Hauslehrer unterschlüpfen und seine Frau zur Schwiegermutter zurückschicken mußte, bis er 1518 eine Schulmeisterstelle in Konstanz erhielt. Mit rührendem Eifer arbeitete er in höheren Jahren noch an seiner Fortbildung und ging 1540 trotz Krankheit und Winterschnee nach Wittenberg, um die hochverehrten Reformatoren kennen zu lernen. Nachdem Schöffer und Apiarius in Straßburg 1535 seine vierstimmigen Magnifikats gedruckt hatten, knüpfte der Wittenberger Besuch Beziehungen zu Rhaw, der ihm 1541 einen Band mit 36 vierstimmigen Antiphonen abnahm, 1544 in seinen Gesängen für die gemeinen Schulen eine stattliche Reihe Dietrichscher Choralbearbeitungen brachte und 1545 gar drei Bände vierstimmiger Hymnen von ihm veröffentlichte [2]). Es ist kennzeichnend für die konfessionelle Vorurteilslosigkeit jener Frühzeit, daß der Diskant dieses Werkes zwar die Bilder Luthers, Melanchthons und des Kurfürsten Johann Friedrich bringt, dabei aber unter den 120 Hymnen die maria-

[1]) Abgedr. von Ed. His in M. f. M. VII.

[2]) Inhaltsverzeichnis in Publikationen der Ges. f. Musikforschung IV 56.

nischen und diejenigen de sanctis, z. T. wohl aus Konstanzer Hausüberlieferung, noch in stärkstem Umfang enthält.

In wie hoher Achtung er bei den anspruchsvollsten Musikgelehrten seiner Zeit stand, beweist Dietrichs Freundschaft mit Glarean, der Kompositionen in größerer Anzahl von ihm in sein Dodekachordon aufnahm und bei ihm solche besonders bestellte, die allen theoretischen Forderungen der alten Tonartlehre, z. B. des reinen antiken Lydius, entsprechen sollten.

Dietrich war ein treuherziger Sanguiniker, dem auch ein allerliebster kleiner Schalk im Nacken saß; so etwa, wenn er in Altersbriefen über sein Podagra meditiert: es scheine ihm nicht gerade vom Wassertrinken herzurühren, sondern weit eher vom guten Wein, oder wenn er in den Cantiones selec. ultra centum eine Hasenjagd durch einen Zirkelkanon malt[1]). 1548 starb er zu St. Gallen, wohin er vor der durch Karl V. drohenden Belagerung von Konstanz geflohen war, und Andreas Schwarz aus Franken sang ihm den Nachruf zu fünf Stimmen Occubis clarus.

Daß er neben der vielfach bei Forster, Ott und Schöffer bewiesenen Meisterschaft im weltlichen Liedsatz auch in ernsteren kanonischen Künsten wohlbewandert war, zeigen ein sechsstimmiges In pace in id ipsum (vielleicht durch Luthers bekannten Brief an Senfl angeregt?), bei dem der erste mit dem zweiten Baß und der Alt mit dem Tenor in strenger Nachahmung geht, oder gar ein siebenstimmiger Satz zur Eröffnung von Kriessteins Cantiones von 1545, bei dem der Diskant durch bloße Schlüsseländerung gleich noch den Kontra und den Tenor ergibt, während seine forsche Sextettbearbeitung „Ich weiß mir ein hübschen grünen wald" einen genauen Kanon zwischen beiden Tenören durchführt[2]). Unter seinen Motetten sei das vierstimmige Domine fac mecum bei Glarean (Neudruck S. 303) hervorgehoben, wo der Tenor in unbeirrbaren Semibreven den choralen Cantus firmus bringt, während zwei Bässe sich imitatorisch bewegtere Motive zuwerfen und der Altus frei an der Polyphonie beteiligt ist — ein Stück von dunkler Klangfarbe und rührend innigem Ausdruck. In Dietrichs Choralsätzen fällt die verhältnismäßig große Anzahl schlicht Note gegen Note gesetzter Stücke auf, die seine volkstümlichen Absichten in helles Licht setzen. Bemerkenswert ist seine sechsteilige Paraphrase über das Vaterunser, welche nach Art der

[1]) Ambros III 73 Anm.

[2]) Ambros III 406.

Senflschen Motettensuite den Cantus firmus zunächst durch verschiedenartige Variationen umhüllt, dann aber mit der kontrapunktischen Gleichzeitigkeit der einzelnen Zeilen der Vorlage in kühner Kombinationslust spielt. Aehnlich bringt er in Rhaws Weihnachtssammlung 15 Bearbeitungen des Puer natus in Bethlehem.

Seltsam und zum Teil noch unaufgeklärt sind die Schicksale eines der namhaftesten deutschen Tonsetzer der Reformationszeit: Benedikt Ducis[1]) (Duch, Dux, Herzog, de Herthoge, B. de Opitiis, meist einfach Benedictus). In der Nähe von Konstanz, vermutlich zu Opicon im Thurgau, geboren, wird er früh als Chorknabe nach Antwerpen gekommen sein, wo er 1514—1516 urkundlich als Organist an der Marienkapelle und als Prince (Riemann vermutet Primicerius = Kantor) der berühmten St.-Lukasgilde nachgewiesen ist und u. a. eine Komposition zu Ehren Maximilians I. veröffentlichte. 1516 bis 1518 ist er in London Organist der Kgl. Kapelle, danach verkehrte er in Wien und Steiermark mit den Humanisten Vadian und Grynäus, wird also auch mit Senfl und Hofhaimer in Berührung gekommen sein. Dann klafft in seiner Biographie eine Lücke von 14 Jahren, bis er als um seines Glaubens willen vertriebener Protestant 1532 in Ulm als Bewerber um eine Prädikantenstelle auftritt, zunächst abgewiesen wird, aber schließlich 1535 durch Vermittlung seiner alten humanistischen Freunde eine bescheidene Landpfarre in Schalckstetten erhält. 1536 schrieb er eine berühmt gewordene Motette auf den Tod des Erasmus von Rotterdam, 1538 widmete er der Ulmer Jugend eine verloren gegangene, von C. Gesner aber genau beschriebene und durch ein Distichon des Ägidius Periander als sein Hauptwerk gepriesene, drei- bis vierstimmige Vertonung sämtlicher Horazoden. In die folgenden Jahre fallen noch allerlei Gelegenheitskompositionen, vor allem auf Texte des Konstanzer Reformators Ambrosius Blaurer, auch unterhielt er Beziehungen zu Sixt Dietrich. In den erhaltenen Visitationsberichten wird der Pfarrer als etwas lässig, weinsüchtig, kränklich und gelegentlich sein Weib prügelnd hingestellt, war also anscheinend in der Vereinsamung seelisch gestrandet, 1544 starb er unter Hinterlassung von vier kleinen Kindern. Ein Freund suchte seinen musikalischen Nachlaß vergebens an den Stuttgarter oder Heidelberger Hof zu verkaufen, 1545 veröffentlichte Tilmann Susato in Antwerpen daraus noch etwa 40 Stücke.

---

[1]) Friedr. Spitta in Mschr. f. Gottesd. u. kirchl. Kunst XVII (1912), womit die lange Polemik von Ambros III 302 ff. hinfällig wird.

Was für uns lange diesen merkwürdigen und schwermütig ausklingenden Lebenslauf verdunkelt hat, war das Verschwimmen mit der Biographie und dem Schaffen eines ähnlich benamsten Zeit-, Kunst- und Heimatgenossen, des Benedict Appenzeller (anscheinend von Schweizer Eltern zu Oudenaarde geboren, 1539—1551 Chorknabenmeister der Königin Maria von Ungarn als Statthalterin der Niederlande in Brüssel), dem Barclay Squire[1]) sicher eine Reihe von nur mit „Benedictus" bezeichneten Kompositionen in einer Handschrift zu Cambrai von 1542 zugewiesen hat. Damit ist dem Appenzeller aber noch nicht zweifelsfrei auch der vierstimmige Klagegesang auf Josquin († 1521) Musa Jovi ter maximi zugesprochen, denn Spitta weist in dem Cambraier Manuskript auch eine sicher dem Ducis zugehörige Komposition nach, wonach also schon die Zeitgenossen beide Benedikte durcheinander gebracht haben und das früher behauptete Schülerverhältnis zwischen Ducis und Josquin durchaus nicht so sicher, wie B. Squire und Riemann wollen, auf B. Appenzeller zu übertragen ist. Ambros findet stark josquinsche Züge allenthalben in Herzogs Werken, und Fr. Spitta macht einleuchtend geltend, daß Appenzeller wesentlich jünger als Ducis gewesen sein muß, da keine Komposition von ihm vor 1533 (bei Atteignant) nachweisbar ist, während Ducis bereits 1516 in Antwerpen als berühmter Meister galt, so daß letzterem auch die Beziehung zu Josquin und die Nänie auf seinen Tod mit größerer Wahrscheinlichkeit zuzusprechen sein wird. Schon Burney hat diesen außerordentlich kunstvoll eingerichteten Klagegesang mit hoher Bewunderung analysiert, der besonders gegen Schluß hin erstaunlich schön klingende imitatorische Engführungen bringt. Ambros weist auf den mit niederländisch geschultem Raffinement notierten Nachruf für Erasmus hin und macht auf Benedikts Agnus dei aufmerksam, dessen vier notierte Stimmen im Krebskanon einen herrlichen achtstimmigen Satz ergeben; er rühmt auch die ausgezeichnet gearbeiteten niederländischen Chansons aus seinem Nachlaß, die trotz glänzender kanonischer Künste (z. B. in dem sechsstimmigen Tous les plaisirs) reizende Anmut beweisen.

Ein gutes Bild von seiner Kunst geben die zehn Choralbearbeitungen bei Rhaw, von denen drei schon vorher bei Petrejus aufgetreten waren. In ihnen fällt die durchschnittlich höher als sonstwo durchgeführte rhythmische Differenzierung der Cantus firmi auf sowie eine Vorliebe für die

---

[1]) Sbd. JMG. XIII 264ff. (Who was Benedictus?)

Auflösung des gedrungenen Satzes in kanonische Duettpartien, wobei in weiser Aussparung der Mittel meist erst gegen Schluß die Vierstimmigkeit eintritt (z. B. „Aus tiefer Not", „Ich gläub" u. a.). Längst vor Osiander führt er bereits eine ganze Choralmelodie im Diskant durch (Es wollt' uns Gott genädig sein), und in „Nun freut euch liebe Christen gmein" läßt er eigenartig genug die Melodie zeilenweise immer erst vom Tenor vortragen, um jedesmal in freier motivischer Verarbeitung den vollen Chor antworten zu lassen. Rhaw gönnt ihm die Ehre, mit einem großen deutschen Prosa-Tedeum, das motettisch mit allen Formen des zwei- bis vierstimmigen Satzes frei arbeitet, die ganze Sammlung zu beschließen. Man kann danach vollauf das prägnante Gesamturteil Arreys v. Dommer unterschreiben[1]: „Seine Gesänge sind ausgezeichnet durch Anmut und Erfindungsreichtum, gewandte fließende Führung und sinnvolle Kombination der Stimmen bei großer Klarheit und Klangreichtum der Harmonie."

Gleichaltrig mit Stephan Mahu und Benedikt Ducis war nach Hermann Fincks Zeugnis der gebürtige Schweidnitzer Thomas Stoltzer. Er taucht um 1520 als Kapellknabeninstruktor am Hofe jenes Königs Ludwig von Ungarn auf, der als Schwager Karls V. 1526 bei Móhács fiel. Bei dessen Witwe (vgl. „Mag ich unglück nit widerstan" = der Königin von Ungarn Lied) scheint er eine besondere Vertrauensstellung innegehabt zu haben, denn in seinem einzigen erhaltenen Brief (an Herzog Albrecht von Preußen 1526, der damals mit allen bedeutenden Musikern Deutschlands eifrig korrespondierte) erzählt er, seine Herrin habe ihm den 37. Psalm in Luthers Verdeutschung zu komponieren gegeben[2]), und er richte ihn jetzt für den Herzog zum Blasen auf Krummhörnern ein. Diese und andere Psalmvertonungen Stoltzers stellten in ihren vielen Abteilungen ohne Cantus firmus, mit immer neuen Motiven motettisch durchkomponiert, eine bedeutsame Neuerung und deutsche Eigentümlichkeit dar, die dann um 1550 zumal bei den mitteldeutschen Kleinmeistern Joh. Reusch, Joh. Burgstaller, Val. Rabe, Joh. Heugel, Lukas Bergholtz, Thomas Pöpel, Caspar Copus, David Köler und Nikolaus Kropfstein fleißige Pflege fand[3]). Einen vortrefflichen Begriff von Stoltzers Schreibweise gibt sein 12. Psalm in zwei Teilen zu sechs Stimmen: „Hilf Herr, die Heiligen"[4]). Voll-

[1]) Allgemeine Deutsche Biographie.
[2]) Analyse von O. Kade M. f. M. VIII, 134ff.
[3]) O. Kade in M. f. M. VIII 134ff.
[4]) Partitur bei Ambros V 780ff.

stimmig in schmerzlichem G-Moll beginnend, wird das „Abnehmen" der Heiligen durch Einsparen von immer mehr Stimmen geschildert, bis nur noch zweistimmig die „wenigen" Gläubigen auftreten unter den „vielen" Menschenkindern (wieder sechsstimmig). „Einer redet mit dem andern viel unnütze Ding" schildert er in kanonischen Duetten; und bei der „stolzen heuchelei" wirbeln alle Parte aufgeregt durcheinander. In leeren Quintdistanzen malen zwei Stimmen zu Beginn des zweiten Teils das „Verstöret sein die Elenden", doch dann schwillt es an mit energisch emporstrebenden Quartenschritten „will ich auf, spricht der Herr". In ungebrochen gerader Linie tönt es voll Festigkeit „Ich will ein Heil aufrichten". In süßen Terzen wird das „lauter und klar" der Herrenrede geschildert, in wiegendem Tripeltakt lenkt das „uns behüten" ein, als sei man im Mutterarm geborgen, und zum Schluß, wieder in geradem Takt, werden mit neu erwachter Energie die Gottlosen mit ihrem stolzen Prahlen gemalt. — Seine wohl noch vorreformatorischen, lateinischen Psalmen verraten nach Ambros, dem eine Partitur von Rhaws Hymnensammlung (1542) vorlag, eine „schwere aber tüchtige Hand". Zwei Stücke aus dieser Quelle bei Riemann[1]) zeigen bei starker Untermischung instrumentaler Elemente hohe rhythmische Differenziertheit. Die Textur der vier Stimmen führt oft noch zu leeren oder herben Zusammenklängen, doch kann man den Sätzen eine zarte Gesamtstimmung nicht absprechen. An Imitationen liebt er besonders gleichzeitigen Beginn eines Stimmpaares mit kanonischer Vergrößerung, ohne jedoch mit solchen Dingen zu prunken.

Nach 1526 verlieren sich Stoltzers Spuren, Fétis gibt ohne Beweis den August dieses Jahres als seinen Todesmonat an, doch begegnen seine Tonsätze noch lange in Sammelwerken; da sei vor allem sein machtvolles, vielleicht selbstgedichtetes Gottvertrauenslied „König ein Herr ob alle Reich" (Ott II Nr. 65) gerühmt, das sich wie aus Eichenstämmen gezimmert ausnimmt. Auch seine deutschen Liedbearbeitungen zeigen ähnlichen Ernst und Hochsinn. Noch zu Lassos Zeit in München rechnete man ihn unter die zwölf größten Komponisten.

Zu den besten deutschen Tonsetzern seiner Zeit gehört Arnold v. Bruck, der erst 1534, dann aber schon gleich als „oberster Kapellmeister

[1]) Handbuch II 1 S. 175 ff., eine Thomashymne und ein Gesang de corpore Christi; Riemanns Versetzungszeichen bedürfen jedoch dringend der Revision — seine rein melodische Interpretation der Klauseln, die weit ab von der harmonischen Basis führt, zieht unmögliche Querstände nach sich.

Kaiser Ferdinands I. und Dechant zu Laibach" in der Widmung zum 1. Band von Otts Liederbuch begegnet. Da er von einem Arnoldo Fiamengo in zeitgenössischen Handschriften deutlich zu trennen ist, wird er wohl nicht aus Brügge in Flandern stammen; auch die Beziehung auf Brugg im Aargau scheint reichlich gesucht gegenüber dem weit näher liegenden Bruck an der Leitha oder Bruck an der Mur. Nach den von ihm vertonten geistlichen Texten (z. B. in Rhaws Gesängen für die gemeinen Schulen von 1544) scheint er sich zunächst gleich Stoltzer dem Protestantismus zugewandt, doch später wieder Anschluß an die alte Kirche gesucht zu haben. Daß dabei auch materielle Vorteile mitgespielt haben können, legt Stephan Zirlers ironisches „Ich wil hinfort gut Bepstisch sein, des Luthers sehr verachten; nach guten tagen will ich mir und feisten pfründen trachten" nahe, das auf Arnold gedeutet worden ist[1]). Daß aber auch ernste Gewissenszweifel ihn bedrängt haben mögen, macht Ambros aus seinem sechsstimmigen Gebet an die heilige Dreifaltigkeit wahrscheinlich, in welchem der Sänger Christum bittet: „Hilf richten disen Streit, dieweilen du der Mittler bist, sieh wie ein Jammer ist jetzt worden in deim Haus". 1536 wurde eine Porträtmünze auf ihn geprägt, in den Wiener Hofkapellakten tritt er bis 1546 auf, wo ihm Peter Maessens im Amt folgte. Er mag also in diesem Jahr gestorben sein. Zwei geistliche Tonsätze bei Ambros (V 369 ff.) und sein Dies irae[2]) haben neuerdings wieder Beachtung gefunden; das sechsstimmige „O du armer Judas"[3]), in dem die Melodie, motettenartig in Einzelphrasen zerlegt, mit erstaunlicher Fülle der Kombinationen durch alle Stimmen geführt wird, um in ein mächtiges Kyrie auszumünden, rechtfertigt vollauf die hübsche Notiz „Den 8. August 1863 mit Bewunderung in Partitur gesetzt, J. W. Ambros"; in dem fünfstimmigen „O allmächtiger Gott" zeigt er glänzende Kanonkünste. Auch seine vierstimmige Totensequenz, eine der frühesten mehrstimmigen Bearbeitungen dieses Textes, ragt durch in motettischem Fluß enggeführte Imitationen ohne viel Einschnitte oder homophone Partien hervor. Ebenso erweist er sich als vortrefflicher Meister des deutschen Liedes.

Zu den österreichischen Protestanten zählt zweifellos der sehr be-

---

[1]) Eitner in Publikationen IV 48.

[2]) P. Wagner, Gesch. d. Messe I 313.

[3]) Auch für den praktischen Gebrauch hrsg. von Leichtentritt (Deutsche Meister d. Tonkunst, Breitkopf u. Härtel) und Kaiserliederbuch f. gem. Chor Nr. 98.

achtenswerte Leonhard Paminger[1]). Er wurde im Jahre 1495 in Aschach (Aschau, Ob.-Österr.) aus angesehener Familie geboren, ging in Wien zur Schule und auf die Universität, wurde aus Not Chorsänger an St. Stephan, (Bassist, spielte auch die cythara, testudo und tibia) ging aber, um seine Bildung zu vervollständigen, 1516 nach Passau, wo er bald zum Lehrer, später zum Rektor der Nikolausschule aufrückte. Mit seinem Übertritt zu den Evangelischen eröffneten sich innige Freundschaftsbeziehungen zu Melanchthon und Luther, der ihn in einer Buchwidmung als Musicus inter primos laudabilis anredet; anno 1567 stirbt er. Neben Übersetzungen lateinischer Komödien, eignen Gedichten und theologischen Schriften steht an erster Stelle sein Opus musicum (I 1573, II desgl., III 1576, IV 1580, Nürnberg), das auch Kompositionen seiner drei Söhne Balthasar, Sophonias und Sigismund enthält. Ursprünglich als ganzer Jahrgang von Motetten zehn- bzw. achtbändig von Sophonias geplant, enthalten die nur vier wirklich in Druck gekommenen Teile die Cantiones ecclesiasticae Leonhards zu vier bis sechs und mehr Stimmen, darunter besonders vollständig die Psalmvertonungen; zahlreich sind auch Sätze von ihm in Handschriften und Sammelwerken erhalten[2]). Mit deutschen Liedern ist er bei Ott und Forster vertreten[3]). Letzterer bringt als Schlußnummer ein Kunststück Pamingers, „Ach gott wem soll ichs klagen" — ohne Pausen fünfstimmig, mit Pausen zehnstimmig zu singen. Ambros (III 405) kennt von ihm auch einen vierchörigen Kanon zu 16 Stimmen; harmloser sind Bearbeitungen wie das gemütliche Nachtwächterlied in Schmeltzls Quodlibets. In den Triginta cantiones Cl. Stephans v. Buchau (1568) findet sich von ihm gar ein Deo gratias zu 36 Stimmen.

Ähnlich schwankend wie bei Arnold v. Bruck erscheint das religiöse Charakterbild des Straßburger Musikers Matthias oder Matthäus Greitter[4]). Er wurde zu Aichach (Oberbayern) etwa zu Jahrhundertbeginn geboren, war als Mönch und Vorsänger am Straßburger Münster tätig, bekannte sich aber 1524 als Protestant, wurde 1528 Helfer an der evangelischen Martinskirche, 1542 Gesanglehrer am protestantischen Gymnasium, welcher Tätigkeit sein Lehrbüchlein Elementale

[1]) Biobibliographische Sonderarbeit von Karl Weinmann in Kirchenmus. Jb. XX (1907) S. 122 ff., seinerseits z. T. auf einer handschriftlichen Familiengeschichte des 18. Jahrhunderts aus Bibl. München fußend.

[2]) M. f. M. XXVI, 120.

[3]) Neudrucke in Proskes Musica divina.

[4]) Vogeleis, Bausteine S. 247 ff.

musicum (Straßburg 1544) seine Entstehung verdankt. 1549 ist er, anscheinend bitterer Existenznot gehorchend, wieder beim katholischen Münstergottesdienst tätig und stirbt, angefeindet und sehr bedürftig, 1552. Elf deutsche Kirchenlieder hat er gedichtet, neunzehn mehrstimmige Kompositionen über deutsche weltliche Lieder (in handschriftlichen und gedruckten Sammlungen verstreut) zeugen von ausgezeichneter musikalischer Schulung [1]; „Wohlklang, Innigkeit und kontrapunktische Kunst vereinigen sich bei ihm in meisterhafter Weise“ (Eitner), wie etwa seine vierstimmige Bearbeitung von „Ich stund an einem Morgen“ (Gassenhawerlin von 1535, Ambros V 361) in ihrem schönen Fluß und mit nicht alltäglichen harmonischen Fortführungen vollauf bestätigt.

Innerhalb der Kleinmeister der deutschen Liedbearbeitung darf man von einer „Heidelberger Schule“ sprechen, die sich um den „senger und capellenmeister“ des uns aus Virdungs Biographie schon bekannten Pfalzgrafen Ludwig, Lorenz Lemlin aus Eichstädt, gruppiert und neben dem Arzt und Musiksammler Georg Forster den Hauptmann und Pfleger zu Waldsachsen und Liebenstein Jobst v. Brant, den „derzeit weit berümbten Componisten“ Caspar Othmair und den „churfürstlichen Kanzleiverwandten bzw. Sekretarius in Heidelberg“ Stephan Zirler (die beiden letzten Forsters „tisch- und bethgesellen“) umfaßt. Ihre Tonsätze finden sich hauptsächlich im vierten und fünften Teil von Forsters „Außzug“ [2]), wobei Lemlin nicht nur als der Lehrer, sondern auch als der beste Komponist des Kreises erscheint. Man kennt von ihm neun geistliche Tonsätze von vortrefflich schlichter Art in Sammlungen von Petrejus, Kriesstein, Rhau usw. und 15 weltliche Stücke, alle mit Ausnahme des reizenden Kuckucksſextetts „Der Gutzgauch auf dem Zaune saß“ vierstimmig. Nur ein kleiner Bruchteil davon erhebt sich über Volksliedtenöre, die meisten haben Kunstlieder wohl eigener Dichtung zum Gegenstand, mit denen Lemlin sich an Frische und Eigenart nicht weit von Heinrich Finck stellt, wie etwa das vortreffliche „Des spilens ich gar kein glück nit han“ (Forster I) mit seinen feinen imitatorischen Einsätzen und dem allerliebsten Text erweist.

Georg Forster (1514 zu Amberg geb., 1534—1540 Wittenberger

[1]) Seine Melodie zum 68. Psalm: Kaiserliederbuch f. gem. Chor Nr. 7.

[2]) Eine größere Anzahl neugedruckt bei R. v. Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied: von Othmair 7, Forster 4, Brant 4, Lemlin und Zirler je 1 Stück; im Kaiserliederbuch f. gem. Chor von Othmair 1, Brant 1, Lemlin 1; im Neudruck des 2. Teils der Forsterschen Sammlung (Publ. Bd. 29) von Forster 6, Zirler 8, Lemlin und Othmair je 1.

Student, dann Arzt zu Amberg, Würzburg, Heidelberg und Nürnberg, † 1568)[1], der Herausgeber des hochverdienstlichen Sammelwerkes in fünf Teilen „Ein Außzug [bzw. Außbund] guter alter und neuer teutscher Liedlein" (Nürnberg 1539—1556)[2]) erweist sich mit 38 deutschen weltlichen Tonsätzen meist über Volkslieder, zwei deutschen Choralbearbeitungen bei Rhau 1544 und 16 lateinischen Kompositionen (Antiphonen, ein Magnifikat im fünften Ton, Psalmen, ein Introitus, zu denen Luther persönlich ihn angeregt hatte) als ein recht fruchtbarer und begabter Tonsetzer. Er erweckt wie sein Jugendfreund Jobst v. Brant, von dem sich 54 Tonsätze zu vier, fünf und sechs Stimmen fast nur in Forsters Sammlung erhalten haben, und gleich Zirler mit seinen rund 20 Bearbeitungen meist eigner Tenores, eine sehr erfreuliche Vorstellung vom damaligen Bildungshochstand musikalischer Dilettanten.

Caspar Othmair dagegen ist als Fachmann anzusehen und war als solcher von seinen Zeitgenossen hochgeachtet. 1515 zu Amberg geboren[3]), 1536 Heidelberger Magister, dann Rektor der Heilbronner Klosterschule, 1547 Kanonikus in Ansbach, wo er 1548 protestantischer Propst wurde, starb er bereits 1553 nach langer Krankheit in Nürnberg. An eignen Druckwerken haben sich je ein Band geistlicher Bizinien und Trizinien erhalten (Nürnberg 1547 und 1549), bei Forster ist er mit einem Viertelhundert schöner Volksliedbearbeitungen vertreten, von denen manche mit seiner eignen Publikation „Reutterische und Jegerische Liedlein" (1549)[4]) übereingekommen sein mögen. Überhaupt ist die Anzahl seiner Spezialveröffentlichungen verhältnismäßig groß: eine Sammlung deutscher und lateinischer Kirchengesänge von 1546, „deren die Kirche Christi in diesen stürmischen Zeiten gebraucht", eine Trauermusik auf Luthers Tod, vom nächsten Jahr eine eigenartige Sammlung mit Porträt, in der er die Wahlsprüche berühmter Männer als Motetten vertont hat, außerdem eine stattliche Reihe von handschriftlichen Stücken; leider ist von alledem noch so gut wie nichts in moderner Partitur wieder zugänglich gemacht worden. Seinem frühen Heimgang wurde ein besonderes Druckwerk mit eignen Kompositionen und musikalischen Nachrufen seiner Verehrer gewidmet.

---

[1]) Nicht zu verwechseln mit dem ein Menschenalter jüngeren, sächsischen Kantor gleichen Namens, vgl. M. f. M. I (1869).

[2]) Biographie bei B. A. Wallner, Musikalische Denkm. d. Steinätzkunst S. 221. Die Texte neu herausg. von Elis. Marriage (1905).

[3]) Biographie bei B. A. Wallner a. a. O. S. 225 ff.

[4]) Fragmentarisch auf der Pariser Nationalbibliothek.

Unbedingt der erste deutsche Tonsetzer seines Zeitalters (Sebald Heyden sagt 1540: in musica totius Germaniae nunc princeps) war Ludwig Senfl „genannt Schweitzer", der Großmeister der altdeutschen Liedbearbeitung[1]). Basel und Zürich streiten sich um den Ruhm, seine Vaterstadt zu heißen, doch sprechen bessere Gründe für die Limmatstadt, wo er um 1490 als Sohn des seit 1488 dort von Freiburg i. Br. her eingebürgerten „Motettisten" Bernhard Sensly das Licht der Welt erblickt haben wird. Er war zunächst Autodidakt, wie es in seinem akrostichischen Gedicht von 1533 heißt: „Lust hab ich ghabt zur Musica | von Jugend auff wie noch bißher; | von erst ut re mi fa sol la | geübt, Darnach durch weytter leer | kam es darzu, | das ich kain ruw | mer haben mocht dann nur jm gsangk | stund mein begir, | da halff nichts für, | auß dem ervolgt der erst anfang." Schon als zarter Knabe wurde er vermutlich in Konstanz Heinrich Isaac, „seinem Herrn", zugeführt, der seine gesamte Ausbildung übernahm. Mit rührender Dankbarkeit gedenkt Senfl des Lehrmeisters und erzählt: „hueb mich darzu | spat vnd auch fru | zu dienen wohl wie ich nur kunt | dem herren mein mit gantzem vleys." Der Unterricht begann damit, daß er Isaacs Werke abzuschreiben bekam, die ihm dabei der alte Meister analysierte; dann erklärte er ihm auch alles, „was er vor nye | het mugen von Jm selb verstan". Außerdem wurde er wohl als Sänger in der Hofkapelle beschäftigt, und Maximilian „trug mir huld" — er wurde mit der praktischen Vertretung des abwesenden Isaac betraut. 1507 galt er dem Humanisten Peter Tritonius bereits als große künstlerische Hoffnung, spätestens 1517 wurde er der Nachfolger seines verstorbenen Lehrers als Hofkomponist der kaiserlichen Kapelle. Leider waren dem „letzten Ritter" nur noch zwei Lebensjahre vergönnt, schon 1519 mußte ihm sein neuer Hofkapellmeister in der Trauermotette Quis dabit oculis nostris fontem lacrymarum den tiefempfundenen Nachruf der verwaisten Künstlerschar widmen. Mit Auflösung der Kapelle war auch Senfl ohne Stellung, Karl V. fand ihn mit einer kleinen Pfründe ab; 1520 arbeitete er in Augsburg an der Herausgabe der Motettensammlung von Grimm und Wyrsung, bald darauf muß er in München eingetroffen sein, wo er den Rest seines Lebens zubringen sollte. 1523 wird er dort bereits als in angemessener Tätigkeit befindlich erwähnt, 1526 trägt er den Titel „musicus intonator Herzog Wilhelms von

---

[1]) Zu seiner Biographie vgl. Kade und Eitner in Publikationen Bd. 4; Thürlings und Kroyer in DTB. II 2.

Bayern". Offenbar hat er diesem musikliebenden Fürsten die Münchener Hofkapelle nach maximilianischem Muster eingerichtet und dabei, wie Isaac und er zuvor in Innsbruck und Wien, wieder den Posten des Komponisten, nicht des Dirigenten bekleidet. Zu seinem Freundeskreis gehörten damals Simon Minervius (Scheidenreißer), der erste deutsche Odysseeübersetzer, und der eifrige Katholik Pater Wolfgang Seidel (Sedelius), von dem wir ein begeistertes, sehr umfangreiches Gedicht auf Senfl besitzen. Die Freundschaft mit Senfl scheint allerdings in die Brüche gegangen zu sein, seit dieser mit Luther und dem Herzog Albrecht von Preußen (dem letzten Hochmeister des von ihm 1525 säkularisierten Ordensstaats) in briefliche Beziehungen trat. Mehrfach schickte der Herzog ihm tenores, die Senfl dann in kontrapunktischer Bearbeitung zurücksandte — darunter 1537 eine beißende Satire über Fürstenundank und Unwürdigkeit alles Hofdienstes (die dreimal bearbeitete „Hofweise" in Otts 2. Sammlung von 1544); Kroyer hat daraus den nicht unwahrscheinlichen Schluß auf schwere amtliche Verstimmungen, vielleicht sogar Dienstentlassung Senfls in München gezogen, wofür religiöse Motive nicht außer aller Möglichkeit liegen. Merkwürdigerweise ist über Senfls Tod nichts Genaueres zu erfahren, als daß dieser zwischen 1540 und 1556 erfolgt sein muß, eher am Ende als zu Anfang dieser Zeitspanne.

Auf drei Medaillen von der Hand des ausgezeichneten Augsburgers Friedrich Hagenauer erscheint Senfl als ein stämmiger Mann, bartlos, mit rundgeschnittenem, glattsträhnigem Haar, einer energischen Nase, festem Mund, die Unterlippe ein wenig vorstehend, das freundliche Auge mit etwas schweren Lidern bedeckt[1]). Von seinen Bekannten, z. B. Hofhaimer, Vadian und Minervius, wird er als der beste Freund gerühmt, in Prozessen erscheint er als ehrliebend, in seinen Gedichten als liebenswürdig und reinen Herzens, in seinen Briefen als glücklicher Gatte und Vater.

In eigenen Sammlungen hat Senfl nichts veröffentlicht[2]). Den weitaus größten Teil seiner weltlichen Werke (82 und 64 deutsche Lieder) hat er dem ihm offenbar befreundeten, trefflichen Nürnberger Buchführer Johannes Ott für seine Liederpublikationen von 1533 und

[1]) Das öfters wiedergegebene Bild von H. E. v. Winter scheint daher auf Irrtum zu beruhen, denn es stellt einen Spitzbärtigen mit völlig abweichenden Gesichtszügen dar.

[2]) Über seine Oden in Hoffhaimers Sammlung siehe das Kapitel „Musikalischer Humanismus".

1544[1]) anvertraut, wozu neben kleineren Beiträgen in andern Sammlungen 42 Lieder in Forsters fünf Heften kommen, insgesamt 185 gedruckte deutsche Liedbearbeitungen, womit Senfl, der sonst nicht übermäßig Fruchtbare, auch quantitativ alle Mitstrebenden weit hinter sich läßt. Von seinen geistlichen Werken sind die Magnifikats von 1537 und zwölf lateinische Motetten als Bd. III 2 der bayerischen Denkmäler der Tonkunst (Kroyer) neugedruckt worden.

Was Joh. Ott besonders an ihm rühmt, „die einzigartige δεινότης oder Kraft und wahrhaft deutsche Würde", das läßt sich an den 48 mehrstimmigen Sätzen der Magnifikats octo tonorum[2]) voll bewundern. Man darf Senfl wohl einen überwiegend rückwärtsschauenden Meister nennen, er ist der echte Typus des Abschließers, nicht des Pfadfinders einer Epoche. So bieten seine geistlichen Tonsätze das Geschmeidigste, Vollendetste, was sich unter den Voraussetzungen seiner Technik leisten ließ — aber diese ist selbst für seine Zeit herb, altertümlich, ja beinahe schon veraltet; eine tiefsinnige, ernste Freude am „Altmeisterlichen" beherrscht sie, die mutatis mutandis an Brahms denken läßt. Bezeichnend hierbei ist Senfls Vorliebe für variationenmäßige Aneinanderreihung kurzer Motettensätze über das gleiche Choralmotiv — so zeigt er etwa bei Laudate dominum dreierlei kanonische Terzette mit wechselndem Stimmeneinsatz, dann Lösungen mit vier, fünf und sechs Stimmen; in den ersten vier der fünf Salutationes gibt er eine ähnliche Variationenreihe. Noch liegt es ihm im allgemeinen fern, seine Inspirationen aus dem einzelnen Textwort zu ziehen, ihm genügt das Festhalten einer Gesamtstimmung; und seine edle Meisterschaft legt das Gewicht nicht etwa auf ein klangliches Hervorheben des Cantus firmus über die erstaunlich geschickt gefügten, kanonischen Begleitstimmen hinaus, sondern auf die wundersame Schlingung einer ganz frei dazu erfundenen Ranke im Alt oder Diskant.

Technisch hochinteressant sind einige Senflsche Messen aus Münchner Handschriften, über die wir durch P. Wagner[3]) unterrichtet sind. Fesselt eine Missa dominicalis im Kyrie durch das ostinate Trompetenmotiv, mit dem die drei offenbar instrumentalen Unterstimmen den choralen Cantus firmus im Diskant in reichem Wechselspiel begleiten, so voll-

[1]) Neudruck der letzteren als Publikation Bd. 14.

[2]) Der Lobgesang Mariä (Lukas 1, 46—55), seit Dufay oft vertont, so z. B. von Joh. Walther und Sixt Dietrich, später (statt wie hier responsorisch) auch als doppelchörige Motette, schließlich als Chorstück mit Orch., so von Joh. Seb. Bach.

[3]) Gesch. d. Messe I 317ff.

führt er im zugehörigen Et in terra das Kunststück, die gregorianische Melodie wörtlich als Kanon zwischen Sopran und Tenor durchzuführen, während Baß und Alt die gleichen Motive etwas freier verwerten — eine verwandte Kontrapunktleistung wie seine zweite Bearbeitung von „Entlaubet steht der walde" (Ott II Nr. 55). Am kühnsten ist seine Missa über L'homme armé konzipiert. Hatte über dies altfranzösische Volkslied vom abschiednehmenden Soldaten fast jeder große Niederländer seine pflichtgemäße Cantus firmus-Messe geschrieben, so wagt Senfl Volkslied- und Choralmesse zu verkoppeln, indem er gegen die weltliche Weise im Tenor das genaue Choralordinarium im Diskant kontrapunktiert, ohne daß es irgend zu Reibungen käme.

Weit näher liegen unserer Gefühlswelt Senfls weltliche Werke. Sieht man etwa seine 64 deutschen Lieder aus Ott II durch, so ergeben sich leicht dreierlei Gattungen: Volksliedbearbeitungen, dann solche von Gesellschaftsliedern, endlich die angeblich einen Teil seiner „großen Konfession" bildenden Tenöre persönlicher Prägung. Gelegentlich begegnen Kombinationen der beiden ersten Klassen, etwa in dem „Doppellied" Nr. 16, wo die drei Unterstimmen das Volkslied „Ich armer Mann, was fang ich an", der Sopran aber das Gesellschaftslied „So lang man macht, betracht und acht" durchführen. Man könnte in den Bearbeitungen offenbar selbsterfundener Tenöre besondere Erlebniszüge erwarten, doch halten ihnen die Volksliedparaphrasen vermöge der durchschnittlich größeren Frische und schöneren Texte vollauf die Wage. Damit soll nichts gegen Senfls eigne Gelegenheitslyrik gesagt werden, aber sie wird sich doch immer wie Konvention zu Natur, wie Talent zu Genie verhalten. Man bewundere etwa folgende ausgezeichnete, aber doch künstliche Cantus firmus-Melodie, an der höchstens das damals hofgemäße Reimgeklingel stört[1]):



[1]) Kaiserliederbuch für gemischten Chor Nr. 309.



Wenn Forster recht berichtet war, haben wir ja in Senfl selbst einmal greifbar einen der sonst in mystischem Dunkel bleibenden Volksliedschöpfer vor uns, denn zu dem bekannten „Lied der Königin von Ungarn“ „Mag ich Unglück nit widerstan“, fügt der Amberger Sammler die Notiz, den „Ton“ habe Senfl vor Jahren selbst erfunden[1]). So mag auf Senfl zutreffen, was Glarean zu dem Problem, ob es schwerer sei, einen Tenor neu zu schaffen oder einen gegebenen polyphon zu behandeln, bemerkt: „Ohne Zweifel können beide Talente in einem und demselben Musiker vereinigt sein“[1]). Auch Le Maistre unterscheidet in einem Drucktitel einmal ausdrücklich zwischen „gemachet“ und „gesetzt“. Formt Senfl als Kontrapunktist aus der Melodie „Es jagt ein Jäger g'schwinde“ ein feines Chasseurstück, gibt er in „Ich armes Maidlein“ Klagetöne von rührender Zartheit, so beherrscht er in dem vielleicht autobiographischen Kläfferlied „Ungnad begehr ich nicht von ihr“ auch das Ausdrucksmittel des Knurrigen, Herben. Den echten Humoristen beobachtet man in dem Scherzstücklein „Hans Beutler, der wollt reiten aus“, wenn er bei „da kam — — —, da kam — — —“ die Erwartung des Hörers allerliebst auf die Folter spannt. Um aus dem übergroßen Reichtum nur noch einige besondere Perlen herauszugreifen, seien genannt „Ich schell mein Horn in Jamers Ton“[2]), angeblich von Herzog Ulrich von Württemberg gedichtet, das noch 1575 auf einen Liedertisch aus Nürnberg geätzt wurde[3]), dann „Ich soll und muß ein bulen han“, wo meist zwei Stimmpaare gegeneinander konzertieren, um dem eigensinnigen „und sollt ich ihn aus der Erde graben“ eine verzweifelte Komik zu verleihen. Endlich das prachtvoll fünfstimmige „Es ist nicht alles golde, und das da gleißen tut“ (Ott II Nr. 91), in welchem der Diskant und Alt die Melodie als Kanon

[1]) Kade in Publikationen IV 28.

[2]) Kaiserliederbuch für gemischten Chor Nr. 253.

[3]) B. A. Wallner, Musikalische Steinätzkunst S. 49—61.

im Quintabstand bald vor-, bald nachschlagend durchführen, während die drei Unterstimmen frei dazu begleiten; mit ihren vielen Oktavsprüngen sind sie wohl überwiegend instrumental gemeint. Wie stark auch bei Senfl noch die Mitwirkung außervokaler Klangmittel beansprucht wird, lehrt z. B. seine Bearbeitung „Im Maien, im Maien hört man die Hanen kraien" (Ott I Nr. 95, Ambros V 400), wo sogar die Cantus firmus-Stimme (Tenor) der Kernweise ein deutlich abgesetztes Instrumentalritornell voranstellt.

Eine herzerquickende Bekanntschaft ist nach seiner großen Choralmotette „An Wasserflüssen Babylon" (Ott II Nr. 104) der ebenfalls schweizerische Meister Johann Wannenmacher (Vannius). Aus dem Breisgau stammend, war er 1510—1530 Chorherr und Kantor am Nikolausmünster in Freiburg (Schweiz), ging aber glaubenshalber nach Deutschland, um als Lutheraner später nach Bern zurückzukehren, wo er um 1550 gestorben sein dürfte. Seine deutschen Bicinia ad aequales über deutsche Psalmen und Lieder widmete der Berner Drucker Mathias Apiarius 1553 den dortigen Feldtrummetern und Stadtpfeifern, also waren sie wohl als Turm- und Ratsmusiken gedacht. Einzelne Stücke von Wannenmacher bietet noch Glarean[1]) als Musterbeispiele. Die obengenannte Motette über den 137. Psalm darf ein ganz herrliches Stück genannt werden: ähnlich wie später etwa Bach in seiner Kantate über Ein feste Burg jeden Vers in einer andern Kunstform und Besetzung bearbeitet hat, gibt auch Wannenmacher jede Strophe des Wolfgang Dachsteinschen Liedes von 1525 mit besondern Mitteln seiner Zeit.

Hierher ist schließlich noch Gregor Meyer zu rechnen, um 1547 Organist zu Solothurn, von dem Glarean aus persönlicher Bekanntschaft und besonderer Hochschätzung zahlreiche Beispiele in sein Dodekachordon eingefügt hat. Neben einer Reihe zweistimmiger Kanons über bestimmte Kirchentöne ist da besonders ein elfteiliges Kyrie zu vier Stimmen über einen choralen Cantus firmus zu nennen, das zwar klanglich etwas spröde, aber doch handfest geraten ist.

Senfls Nachfolger als Münchner Hofkapellmeister war seit 1552 der aus der dortigen Kantorei hervorgegangene Ludwig Daser (geb. in München 1525), der für sein Amt eine stattliche Reihe wackerer Messen von polyphoner Textur über das Choralordinarium, auch Motetten und Hymnen geschrieben hat, aber 1559 bereits pensioniert wurde, um

[1]) Nach dessen Angabe (Neudruck S. 326) könnte Vannius auch ein seither verschollenes theoretisches Werk verfaßt haben.

Lasso Platz zu machen. 1572 tritt er das Amt des Stuttgarter Hofkapellmeisters an, in welchem er u. a. eine tüchtige Passion zu vier Stimmen komponiert hat, und starb 1589 am württembergischen Hofe.

Wir durften die eben behandelten Meister der reinen Polyphonie recht wohl noch als späte musikalische Gothiker auffassen; wie aber in diesen Jahren in der deutschen Baukunst bis nach Danzig hinauf endlich die kühl-zierlichen Pilaster und Erker einer gemilderten Renaissance von Italien her in germanisch abgewandelten Spielarten ihren Einzug hielten, so geschah es in der Tonkunst genau entsprechend. Die Gothik im weiteren Sinn ist jedoch keine zeitliche, sondern eine Rassenerscheinung, und so sehen wir sie auch in späteren Jahrhunderten immer wieder in einzelnen Musikerpersönlichkeiten (z. B. Bach, Brahms und Reger) stark ans Tageslicht hervorbrechen; ihr hat stets und in allen Künsten ein erheblicher Teil der deutschen Geister tief im Innersten gehuldigt, und gerade heute tritt sie ja wieder als Ausdrucksstil erhöht in den Vordergrund. Das Barock könnte man in weitem Umfang als das stilistische Ergebnis des bald wieder gewonnenen Sieges gothischer Grundgedanken über die landfremde und vielfach künstlich konstruierte Renaissancewelt betrachten — die Musik wird uns das fast noch deutlicher als Architektur und Malerei zum Bewußtsein bringen können.

2. Kapitel: Die Herrschaft der Niederländer in Deutschland

Hatten die Niederländer bis ins vierte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Deutschland ihr internationales tonkünstlerisches Primat auf bloße stilistische Fernwirkungen beschränkt, so gewannen sie seitdem auch stärksten persönlichen Einfluß auf das deutsche Musikleben, indem sie sich allenthalben als Ausübende in den fürstlichen Kapellen festsetzten. Das war sozial ein arger Schaden, denn die Fremdtümelei der Großen drängte nun die einheimischen Musiker überall auf die zweiten, ja dritten Stellen zurück, so daß sie vielfach bei den Kirchenchören und Stadtpfeifereien ihr Unterkommen suchen mußten. Künstlerisch war die Bewegung zwar vom rein deutschen Standpunkt aus ebenfalls nicht gerade erfreulich zu nennen, bedeutete aber in gewissem Umfange doch nur die einfache Anerkennung gegebener Tatsachen, nämlich eines deutlichen Nachlassens der deutschen Produktionskraft, die nach den Zeiten Hofhaimers, Fincks und Stolzers, Dietrichs, Walthers und Senfls einer Ruheepoche bedurfte. Zudem sollte die Holländerperiode

uns einen beträchtlichen Zustrom frischer künstlerischer Anregungen, Umwälzungen, Neugestaltungen bringen, die der persönlichen Vertretung durch ihre Urheber bedurften, um recht intensiv ins Bewußtsein der deutschen Musikwelt eindringen und zu gründlicher Ausmünzung und Umformung in den deutschen Volksstil Anlaß geben zu können.

Zweifellos hat der in Brüssel residierende Spanier Karl V. mit seiner ihn zu allen Reichstagen nach Deutschland begleitenden Hofkapelle die Bewegung recht eigentlich ins Rollen gebracht. Der Augsburger Verleger Salminger nennt auf dem Titel seiner Cantiones von 1548 die Namen Cornelius Cane, Crecquillon, Payen und Lestainnier als eximii et praestantes Caes. maj. capellae musici, und welche wunderbaren Wirkungen auf die deutsche Welt etwa das Anhören der kaiserlichen Privatkantorei unter Nikolaus Gomberts Taktstock ausübte[1]), lese man in dem der schönen Regensburger Sängerin und Mutter Don Juans d'Austria gewidmeten Roman „Barbara Blomberg" von Georg Ebers nach[2]). Auch die Regentin der Niederlande mag gelegentlich ihre Kapelle, an der Männer wie Benedikt Appenzeller und Cyprian de Rore tätig waren, zu Zusammenkünften mit ihren kaiserlichen Verwandten nach Deutschland mitgenommen haben. Daß der Wiener und Prager Hof sich ähnliche Genüsse durch das Engagement flämischer und brabantischer Dirigenten und Sänger zu verschaffen suchte, lag nahe genug. Aber diese neue Mode ließ selbstverständlich auch die Dresdener und Münchener Ehrgeize nicht schlafen, und die Brüsseler Vertreter dieser Höfe wurden sofort beauftragt, niederländische Musiker zu jedem Preise zu beschaffen.

Es ist erfreulich zu sehen, wie die Gesandten ihren Herren diese Ausländerei in vaterländischem Empfinden auszureden suchten. So schreibt der sächsische Geschäftsträger 1549 aus Brüssel wegen eines Antwerpener Altisten und zweier Singerknaben, die er durch Vermittlung des kaiserlichen Hofkapellmeisters Cornelius Canis kennen gelernt hat[3]), daß „der Altist nicht weniger den zu (d. h. außer) dem Essen und Trinken jährlich 50 Taler und zwei gute Kleider verlange, auch außerdem hoffe, daß wenn Chfftl. Gn. ihn singen hören werde, ihm noch was mehr verordnet und gegeben werde. Denn er auch wohl Französisch und Spanisch kann". Deshalb „aber mein Bedenken wäre, Ew. Ch. Gn.

[1]) Über seine Direktionsanordnungen berichtet ausführlich Silvestro Ganassi in seiner Regola Rubertina (Venedig 1542); Gombert war auch einer der ersten, der genauere Vorschriften für die Mitwirkung von Instrumenten beim Vokalsatz gab.

[2]) Siehe auch E. van der Straeten, Charles V. musicien (1894).

[3]) O. Kade, Matthäus Le Maistre (1862) S. 9.

ließen es mit den Knaben beruhen, denn sie sehr schwer auf und fortzubringen sein werden, vnd mutieren doch gemeiniglichen balde". Die Kosten wurden noch viel größer, denn oft mußten die Knaben auf Rechnung der Höfe nach Holland zurückgebracht werden, verlangten Studienbeihilfen oder Freistellen an den Fürstenschulen, oder wenn man sie von Wien aus in Padua studieren ließ, so erfüllten sie, wie die kaiserlichen Finanzräte klagten, nur höchst selten die in sie gesetzten Erwartungen.

Noch unumwundener äußert sich der bayerische Vizekanzler Dr. Seld am 1. Juli 1555 aus Brüssel an Herzog Albrecht V[1]): „. . . . Dann sonst in der gemain sollen E. f. Gn. für gewis und unzweifenlich halten, daß unsere Teutsche singer besser stimmen haben, dann alle Niderländer." Und am 22. September des gleichen Jahres: „Allein die art des Colorirens, wie sie es alhie haben, ist etwas anmutig und seind auch die singer im gesang gewisser dann die unsern. Sonst wollen mir E. f. Gn. glauben, daß, aus der ganzen kais. Capell will ich allein 4 personen von Altisten und Tenoristen aus nemen, die übrigen all seind der stimmen halber nichts nütz und unsern Teutschen keineswegs zu vergleichen." Hinzu kam, daß der Bestand niederländischer Sänger, so reich er für das kleine Land sein mochte, auch durch die Ansprüche italienischer und französischer Welt- und Kirchenfürsten andauernd geplündert wurde, so daß die kurfürstlichen Beauftragten es nicht leicht hatten, ihre Kommissionen befriedigend auszuführen. Alles Abraten verschlug aber daheim nichts, der Prunksinn und die Eifersüchtelei gegenüber dem Kaiserhofe brachte alle finanziellen Erwägungen zum Schweigen, und es wurde munter drauflosengagiert. Der erste Niederländer an deutschen Höfen war seit 1545 in Wien Peter Maessens (Massenus, Moessanus); München folgte 1552, Dresden 1554 mit Matthäus Le Maistre. Wie stark die Zunahme war, lehrt etwa die Münchener Statistik[2]): 1544 unter zwölf Deutschen nur ein Ausländer, 1564 von neun Musikern nur drei Hiesige, 1576 unter 54 Kantoreimitgliedern überhaupt nur noch ein einziger Deutscher.

Und als die vielgerühmten, teuren Niederländer wirklich da waren — man kann sich heute eines schadenfrohen Lächelns kaum enthalten — gefielen sie den Serenissimis nicht einmal ganz ehrlich. Denn in der sächsischen Kantoreiordnung des Kurfürsten August von 1555 heißt es[3]),

[1]) Sandberger, Beiträge zur Geschichte der Münchener Hofkapelle unter O. di Lasso I S. 55.

[2]) Sandberger, Beiträge I 52.

[3]) O. Kade, Le Maistre S. 93.

der Kantor solle „nicht allein die Niederländer, die bisweilen mit ihren Coloraturen so gar wohl nicht den Zuhörern genug tun, herfürziehen“. Wie lange die ausländischen Musiker mit ihrem Flämisch und Welsch in Deutschland fremd geblieben sind, beweist z. B. Pinello, Scandellos Amtsnachfolger in Dresden, der seine Kanzonen von 1584 italienisch und deutsch textiert herausgeben mußte, weil man in Sachsen die fremde Sprache nicht verstand [1]).

Solange die Fremden allerdings noch erheblich in der Minderzahl waren, ist es erstaunlich, wie stark sie sich ihrer deutschen Umgebung anzupassen wußten. Le Maistre, Scandello und Pinello in Dresden, Theodor Riccio in Königsberg wurden Protestanten und schrieben echt luthersche Kirchenmusik auf deutsche Texte. Sie lernten, zumal sie vielfach deutsche Frauen heirateten, unsere Sprache wie ihre eigene und gewannen Deutschland durchaus zur zweiten Heimat. Weit weniger als an den evangelischen Höfen Norddeutschlands gelang solche Amalgamierung in den katholischen Zentren des deutschen Südens, wo starke Handels- und Diplomatenbeziehungen zu Italien bestanden, die Hofkapläne, Militärs und Schranzen teils welsch teils slavisch sich gebärdeten, und die Beibehaltung der ursprünglichen Konfession die ausländischen Musiker nicht so stark aus ihrer bisherigen Umwelt entwurzelte.

Daß man den Ausländern weit höhere Gehälter als den eigenen Landeskindern zahlte, empfanden die Fürsten gelegentlich selber als beschämend, und so verschanzte sich z. B. der Kurfürst von Sachsen bei der Anstellung Le Maistres hinter der Entschuldigung „weil sie auch einen weiten Weg anher reisen und alle Gelegenheit in ihrem Vaterland verlassen müssen“.

Wandern wir nun bei den verschiedenen deutschen Höfen herum und beginnen wir mit dem sächsischen! Hier wird der um 1510 als Fiamengo oder Belga geborene (1551 als Mailänder Domkapellmeister nachgewiesene?) [2]) Matthäus Le Maistre als Nachfolger des pensionierten Kapellmeisters Johann Walther, des Lutherfreundes, 1554 gegen ein

[1]) R. Kade in Sbde. JMG. XV 550.

[2]) Falls O. Kade ihn nicht mit Hermann Matthias Werrekorren verwechselt; von diesem könnte die angeblich Le Maistresche Battaglia 'taliana ebensogut stammen, eine in Anlehnung an Jannequins „Schlacht von Marignano“ auf die Schlacht von Pavia komponierte Motette, zu der man des Braunschweiger Hofkapellmeisters Thomas Mancinus vierstimmiges Tongemälde von 1608 auf die Schlacht von Sievershausen 1553 vergleiche. Interessant sind in der Battaglia von 1551 die deutschen Landsknechtrufe, die stark an den alten Marsch „Wir zogen in das Feld“ gemahnen.

Jahresgehalt von 240 Gulden, Freitisch und Bekleidung, als Oberkapellmeister verpflichtet. Gichtisch und kränklich, versäumte er die Wartung der Chorknaben, mußte sich mancherlei Apothekerschulden vom Kurfürsten bezahlen lassen und wurde schon 1568 wegen Leibesschwachheit pensioniert, starb aber erst 1577 in Dresden.

Trotzdem war Le Maistre als ein bedeutender Gewinn für Dresden und den norddeutschen Protestantismus zu buchen: in seiner Eigenschaft als Tonsetzer. Neben den Magnifikats von 1557 und den in anderm Zusammenhang erwähnten Knabentrizinien der Katechesis von 1563 und ihres Gegenstücks von 1577 (siehe oben S. 416) sind besonders die 92 Nummern seiner „Geistlichen und weltlichen geseng" zu vier bis fünf Stimmen (Wittenberg 1566) hervorzuheben. Die geistlichen Stücke, welche die Hauptmasse bilden, setzen meist polyphon ein, um sehr bald in den schlichten Satz Note gegen Note überzugehen, wenn auch noch echte Cantus firmus-Kontrapunkte im Senfl-Stil vorkommen. Noch deutlicher tritt Le Maistres Übergangsstellung zu etwas Neuem, dem homophon-homorhythmischen Villanellenstil, in den anhangsweise vorgelegten weltlichen Sätzen hervor. Gibt er auch hier noch Gothisches zumal in den Quotlibets aus Volksliedflicken, deren jeder in den siebenstimmigen Sätzen sogar für sich mehrstimmig auftreten kann, um oft durch französische Chansonzitate witzig fortgeführt zu werden, so stellt er doch neben Bearbeitungen von Volksliedtenören auch schon eigene Liedkompositionen deutscher Texte (vgl. das hübsche, allerdings wohl obszön gemeinte „Bistu der Hensel Schütze"[1]), die frei von den alten Forsterschen Instrumentalismen der Vor-, Zwischen- und Nachspiele einen ganz reinen Vokalsatz in syllabischer Deklamation darbieten und statt der Unterscheidung von Cantus prius factus und Kontrapunktstimmen den gesamten Stimmkomplex als ein Ganzes aufgefaßt wissen wollen. „An die Stelle der individuellen tritt die korporative Wirkung", sagt einmal Kretzschmar treffend von diesem neuen Stile[2]). Damit begibt sich das deutsche Lied in ein neues Zeitalter, wo nicht mehr Erfinder und Bearbeiter der Weise (auch wenn sie sich gelegentlich in der gleichen Person vereinigten) zu unterscheiden sind, sondern in freier Erfindung ein volkstümlicher oder kunstvollerer Text sogleich zum Chorlied gestaltet wird, zur niederen Villanelle (Strophenlied) oder zum höheren, durchkomponierten Madrigal. Wieviel kühler diese Generation schon

[1]) Kaiserliederbuch f. gem. Chor Nr. 540 mit moderner Textierung.

[2]) Führer durch den Konzertsaal II 1⁴ S. 482.

der bisher geheiligten Unantastbarkeit des Volksliedtenors gegenübersteht, läßt sich um 1560 bis in die deutsche Messenkomposition hinein verspüren. So konzipiert Le Maistre z. B. eine fünfstimmige Missa nicht mehr „über", sondern „‚ad imitationem' cantilenae Ich weiß mir ein festgebauets haus" und springt hier wie in seinem letzten Opus von 1577 mit den Liedvorlagen bereits recht frei und selbstherrlich um.

Le Maistres 15 lateinische Motetten zu fünf Stimmen von 1570 sind in altertümlicherem Stil gehalten, bestehen also wohl aus früheren Arbeiten, denen sogar die Möglichkeit instrumentaler Unterstützung noch nicht abgesprochen werden kann. Trotzdem erfreute sich das Werk seiner Zeit weiter Verbreitung, wie denn auch einzelne Kirchenmelodien aus der Sammlung von 1566 sich lange im sächsischen Gottesdienst gehalten haben. Der Gesamtcharakter des tüchtigen Meisters neigt zum Energischen, Kraftvollen, Ernsten, sein Bestes gibt er auf geistlichem Gebiet, wo er seinem Amtsvorgänger Johann Walther noch teilweise nahesteht. Sein Nachfolger in der Dresdener Kapellmeisterstelle, Scandello, weist seiner südländischen Herkunft entsprechend schon wesentlich entschiedener in die Zukunft, die ihre wichtigsten Leitgedanken (zwar auch auf niederländischer Grundlage, siehe Willaert und Buus) von Italien, insbesondere aus Venedig, bezogen hat.

Antonio Scandello[1]) wurde aus edlem Geschlecht am 17. Januar 1517 zu Bergamo geboren, wo er seit 1541 als ritterlicher Trompeter der Hauptkirche nachweisbar ist. 1547 tritt er in gleicher Eigenschaft in die Kapelle des Trienter Kardinals ein, wo Kurfürst Moritz ihn hörte und mit fünf Gefährten als Instrumentisten nach Dresden mitnahm; auf seinen Tod 1553 in der Schlacht bei Sievershausen ließ Scandellus eine sechsstimmige Gedächtnismesse drucken. Scandellos eigentliche Lehrer wurden in diesen Jahren seine beiden Vorgesetzten Johann Walther und Matthäus Le Maistre, nicht die heimatlichen Italiener, wie z. B. seine erfolgreiche deutsche Johannispassion von 1561 deutlich beweist, die dem dramatischen Typ dieser Gattung angehört. In Augsburg, wo er 1566 mit Lasso und Jacob Baet (jeder an der Spitze seiner Kapelle) zusammentraf, überreichte er Kurfürst August sein erstes Buch neapolitanischer Kanzonen auf italienische Texte (2. Teil 1577), ganz schlicht gesetzte Villanellen zu vier Stimmen, die im Sinne des sittenstrengen Wettiners sich von allen madrigalesken Pikanterien fernhielten. Seit 1566 dem Le Maistre „zuge-

[1]) Biogr. von Reinhard Kade in Sbd. JMG. XV (1914) S. 535 ff.

ordneter Mitverwalter", erhielt der Fünfzigjährige 1568 endlich die Bestallung zum Hofkapellmeister, was seine Schaffensfreude beflügelte: noch im gleichen Jahr erschienen seine zwölf „Newen teutschen Liedlein" zu vier bis fünf Stimmen, trotz des fröhlich klingenden Titels ein ernstes, den Pestzeiten gemäßes Motettenwerk meist über Psalmtexte; ähnlich sind seine 23 „Newe schöne auserlesene geistliche deutsche Lieder mit fünf und sechs Stimmen" von 1575 echt protestantisch für gottesdienstliche Verwendung gestaltet. Hier scheint er auch mehrfach der Erfinder der Melodien zu sein, die sich teilweise lange im Gemeindegesang erhalten haben.

Wichtig sind dann seine „Newen und lustigen deutschen Liedlein" von 1570, deren frische Volkstümlichkeit der Sammlung weite Verbreitung eingetragen hat (vgl. das berühmte Hennenlied[1]), das noch 1628 Schein in seinen Waldliederlein nachahmte) — zumeist Trinklieder auf bereits bekannte Texte aus den Liederbüchern von Schöffer, Finck, Forster usw., bei denen gewöhnlich seine eigenen Tenöre liedhaft auf Vorsänger und Zecherchor verteilt sind. Es ist schwer, diesen munteren Geist mit der finsteren Sorgenstirn seiner 1577 geprägten Porträtmedaille zusammenzureimen.

Dem Scandello folgte als Dresdener Hofkapellmeister Pinello, diesem der Zwickauer und Annaberger Kantor Georg Forster[2]) (nicht mit dem Arzt und Volksliedsammler zu verwechseln!), diesem der tüchtige Holländer Rogier Michael[3]), der sich in sechsstimmigen Gelegenheitsstücken um 1600 bereits als Haslerscher Gefolgsmann im Stil breit-homophoner Akkordik ergeht, in seinen vierstimmigen Choralbearbeitungen von 1593 aber auch gelegentlich der etwas konservativeren Schreibweise etwa Eccards huldigt. 1618 starb er, Heinrich Schütz wurde sein Nachfolger; Schein war vermutlich sein Schüler.

Wir wenden uns nunmehr nach München, wohin Albrecht V., ein streng katholischer, prachtliebender, politisch energischer Fürst, Ende 1556 oder Anfang 1557 den damals ungefähr fünfundzwanzigjährigen Wundermann Orlando di Lasso berief, neben Palästrina der größte Tonsetzer des an musikalischen Meistern so überreichen 16. Jahrhunderts. Obwohl er fast vierzig Jahre mit nur geringen Unterbrechungen (Reisen nach Italien, Niederland und Paris) in München gelebt hat, ist er doch nicht

[1]) Kaiserliederbuch f. gem. Chor Nr. 539.

[2]) Vgl. Eitner in M. f. M. I (1869) S. 1 ff.

[3]) O. Kade in M. f. M. II S. 3 ff. und R. Kade in Vjschr. f. M. V 275. Ein Tonsatz in Ambros V.

zum Deutschen geworden, obwohl ihm Deutschland stärkste künstlerische Impulse zu verdanken hat, sondern im wesentlichen der internationale Weltmann geblieben, dessen munteres Kauderwelsch in fünf Sprachen in den geist- und witzsprühenden Briefen an den bayerischen Herzog uns noch heute belustigt [1]). 1530 oder 1532 ist er zu Mons im Hennegau geboren [2]), erregte als Singknabe in seiner Vaterstadt Aufsehen, wurde als solcher von Ferdinand Gonzaga nach Sizilien und später nach Mailand mitgenommen, wo der vermutliche Antwerpener H. M. Werrekorren auf ihn eingewirkt haben könnte, während in Neapel, wohin er sich nach eingetretener Mutation als Angestellter des Marchese della Terza wandte, Diego Ortiz mit ihm in Berührung gekommen sein mag. 1551 oder 1553 weilte er als Gast des Florentiner Erzbischofs in Rom, wo damals Palestrina Kapellmeister an der Capella Julia war. Ob Orlando in dieser Zeit als Laterankapellmeister amtiert hat, steht dahin. Eine sehr romantische Reise in Diensten des Abenteurers Cesare Brancaccio (der die geplante Hochzeit Marias der Katholischen mit Philipp II. durch Verführung der englischen Königin mittels der Musik verhindern wollte) brachte ihn vorübergehend nach England [3]), doch schoben die klugen und kühlen Lords die zwei beherzten Brautwerber bald nach Holland ab. In Antwerpen widmete Lasso dem Kardinal Granvella 1555 seine Erstlinge, vierstimmige Madrigale; im Jahr darauf folgte er der kurbayerischen Berufung.

In München hat sich der „belgische Orpheus" eine soziale und künstlerische Stellung geschaffen, wie sie vor ihm noch nie ein Künstler in Deutschland genossen hatte und wie sie wohl auch bis zu Beethoven und Liszt nicht wiedergekehrt ist. Zunächst, bis er die Landessprache sich zu eigen gemacht, wurde er als einfacher Sänger unter Ludwig Daser geführt, freilich schon mit höherem Gehalt als sein Vorgesetzter, und trat 1560 an die Spitze der Kapelle, die er völlig nach seinen Wünschen und Bedürfnissen organisieren durfte. 1569 umfaßte sie 61 Mitglieder einschließlich zahlreicher Instrumentisten [4]). Ein Ehren-

[1]) Vollständig abgedruckt in Sandbergers Beiträgen III. Einzelnes auch in La Maras „Musikerbriefen aus vier Jahrhunderten". 1522 als Geburtsjahr hat Sandberger mit vorzüglichen Gründen abgelehnt.

[2]) Eugen Schmitz, Orlando di Lasso (Breitkopf & Härtels Kleine Musikerbiographien 1915).

[3]) Siehe meine Novelle Cesare Brancaccio, letztes Stück meines Sammelbandes „Die letzten Gothen und andere Erzählungen" (1920).

[4]) Man vergleiche das schöne Bild der musizierenden Kapelle von Hans Mielich, dem damaligen Münchener Hofmaler.

fräulein der Herzogin, Regina Weckinger, wurde um 1561 Lassos Gattin, und die fürstliche Familie blieb in freundschaftlicher Gevatterschaft mit dem Hause Orlandos verbunden. Auf dem Reichstage zu Speyer verlieh der Kaiser ihm den erblichen Adel, 1574 machte ihn Gregor XIII. zum Ritter vom goldnen Sporn (wie nachmals Mozart und Gluck). Das gleiche Wohlwollen wandte ihm Herzog Wilhelm V. von Bayern zu, unter dessen Regierung er sich mehrere Landgüter in Bayern zulegte. Welcher ungemeinen Verehrung sich Lasso nicht nur bei Hofe, sondern auch beim gemeinen Volke zu erfreuen hatte, zeigt die hübsche Geschichte von der Münchener Fronleichnamsprozession des Jahres 1584[1]), wo die Klänge von Lassos Motette Gustate et videte einen drohenden Wolkenbruch in eitel Sonnenschein verwandelt haben sollen. Infolge seines ungeheuren Fleißes zog er sich in den letzten Jahren einen Nervenzusammenbruch zu, der sich in zeitweiliger Geistesabwesenheit äußerte. Es ist rührend zu lesen, wie seine getreue Gattin dieserhalb an den Herzog schreibt: „E. Fdl. wollen uns noch desmals seines seltzamen kopfs, der ja nur durch sein kunst und große arwaidt in so vil fandosey kum, nit lassen entgelten, sunder ihm sein pesoltung noch lassen folgen wie zu vor, wan es wer sein dot, wan er nit diente." In der Tat blieb ihm das hohe Jahresgehalt von 800 Gulden bis zuletzt; mit Mühe vollendete er noch die geistlichen Madrigale Lacryme di S. Pietro, die er Papst Clemens VIII. widmete — am 14. Juni 1594 starb er und wurde unter fürstlichen Ehren heimgetragen. Sein Grabstein prangt heute im Bayerischen Nationalmuseum, sein bronzenes Standbild erhebt sich seit 1849 auf dem Promenadenplatz in München.

Es ist schwer, in dem uns gestellten, knappen Rahmen von Lassos fast unübersehbarem Schaffen, das rund 2000 Werke umfaßt, einen Überblick zu geben, der mehr als ein trockener Katalog wäre[2]). Greift man in die langen Reihen seiner geistlichen Werke, so stellen seine etwa fünfzig Messen[3]) zwar einen Schatz aller technischen Möglichkeiten und Sonderarten der abklingenden Niederländerkunst dar, und es ist wichtig zu sehen, wie er von der komplizierten choralen Cantus firmus-Messe sich überwiegend zur sehr vereinfachten Missa parodia (Lied- und Chan-

[1]) Schmitz S. 27 nach W. Bäumkers Lasso (1878).

[2]) Von der auf 60 Bände berechneten Gesamtausgabe F. X. Haberls und A. Sandbergers bei Breitkopf & Härtel sind bisher 20 Bände erschienen. Außerdem vieles von Commer, Proske, Dehn, Rochlitz, Bäuerle u. a. neugedruckt.

[3]) P. Wagner (Geschichte der Messe I) widmet ihnen ein ganzes Kapitel. Vgl. auch Kretzschmars Führer II 1[4] S. 71ff.

sonmesse) wendet; aber gerade die Wahl seiner Themen (Entre vous filles de quinze ans, Je ne mange point porc u. ä.) deutet schon bedenklich an, was die Ausführung im einzelnen vielfach bestätigt: daß er hier trotz gelegentlicher Genieblitze doch recht lockere, ja gelegentlich arg weltliche Arbeit geliefert hat. Die hastige Kürze dieser Missae familiares, die gallischen Rhythmen und die kühle Parlandoerledigung der Texte darf man getrost als völlig undeutsch bezeichnen. Besser steht es schon um seine Messen über „Beschaffenes Glück" („Was mein Gott will, das gscheh allzeit") und über das alte mystische Nonnenlied „Jesus ist ein süßer Name". In den achtstimmigen Doppelchormessen, etwa derjenigen über Vinum bonum, kommt er dann allerdings zu wirklich hohen künstlerischen Eingebungen. Trotzdem halten sie keinerlei Vergleich etwa mit Palestrinas Messen aus, denn wo dieser heiligen Gottesdienst leistete, genügte Lasso mit lächelndem Achselzucken einer bloßen Amtspflicht.

Anders seine lateinischen Motetten[1]), die besonders das 1604 von seinen Söhnen Ferdinand und Rudolf herausgegebene Magnum opus musicum vereinigt (516 Stück aus allen Lebenszeiten und in verschiedenster Besetzung vom Übungsduo für Sängerknaben aufwärts bis zur größten Klangmasse). „Mit Lassos Motetten tut sich eine Welt auf von einer Größe, Macht und Schönheit, die den höchsten Gipfel dessen bedeutet, was auszudrücken die Motette jemals vermocht hat," sagt Leichtentritt ebenso schön wie richtig. Hier wird, was gelegentlich seine Schwäche bildete, zu Lassos größter Stärke: die grenzenlose Vielseitigkeit, die eine unerschöpfliche Fülle der Eingebungen gebiert. Lasso zeigt die Gestaltungsgabe des echten Historienmalers, die Fabulierlust des geborenen Erzählers. Ob man die dreistimmige Widmungsmotette an Herzog Albrechts Söhne oder den vierstimmigen Huldigungshymnus auf die ganze Herzogsfamilie, die kühne Chromatik des ursprünglich weltlichen Alme deus oder das ebenfalls aus der Jugendzeit stammende, weniger glücklich parodierte Fertur in conviviis herausgreift, die knappen Offertorien von 1585 oder das düstere Super flumina Babylonis, von den fünfstimmigen moduli das imposante Tibi laus, tibi gloria oder das rührende Tristis est anima mea, das engelhaft zarte Adoramus te für Knabenstimmen oder das packende Justorum animae, das erstaunlich plastische Pater Abraham oder den dramatischen Dialog Gottes mit Kain — es ist ein unbegreiflicher Reichtum von Intuitionen, wobei

[1]) Siehe Leichtentritt, Geschichte der Motette S. 96—141.

man so ganz nebenbei gewahr wird, daß er uns dreiteilige Liedformen, Rondos, Variationen, Oden, Psalmenzyklen usw. in verschwenderischer Variabilität hinstreut. Epische Bruchstücke, Liebeslieder, Schwänke, Bucolica, ja selbst antisemitische Witze laufen mit unter, Hymnen, Weihnachtslieder, Hochzeitsgesänge, Passionsszenen — oft in rauschender Sechsstimmigkeit, bald homophon, bald in kompliziertestem Filigran, und stets auf das sorgfältigste gearbeitet — ein Schatz, an dem noch viele Generationen zu heben haben werden. Abgesehen von zahlreichen nachträglich deutsch textierten Cantiones, Madrigalen und Chansons[1]) beschränkt sich Lassos Beschäftigung mit deutschsprachlichen Gesängen auf „nur" sieben gedruckte Sammlungen: im Vergleich zur gewaltigen Fruchtbarkeit dieses Meisters ein geringer Bruchteil, was sich aber zwanglos daraus erklärt, daß er unter den vielen, ihm schließlich geläufigen Sprachen die unsere am spätesten kennen gelernt hat. An geschichtlicher Wichtigkeit wie an Umfang marschieren an der Spitze die drei Teile „Newe Teutsche Liedlein mit fünff Stimmen" von 1567, 1572 und 1576 (15, 15 und 11 Nrn.), dann kommen die elf „Newe Teutsche Lieder geistlich und weltlich mit vier Stimmen" von 1583 und die „Sechs teutsche Lieder mit vier, sampt einem Dialogo mit acht Stimmen" (1573), die nach Ulenbergs Psalter von 1582 vertonten 25 „Teutsche geistliche Psalmen mit dreyen Stimmen" (1588) und endlich zwei Jahre später die „Newe teutsche vnnd etliche frantzösische Gesäng mit sechs Stimmen", deren neun deutsche Stücke (mit Ausnahme des Hans Sachsschen Körbelmachers) in ihrem satten, schweren Klange, den herben Texten und den in der Vorrede ausgesprochenen Todesahnungen, gewissermaßen seine „Ernsten Gesänge" darstellen (um mit Brahmsens op. 121 zu reden); bezeichnend ist die letzte Nummer „Von Gott will ich nit lassen, dann er lest nit von mir".

Den von Le Maistre im Jahre 1566 beschrittenen Weg, deutsche Volksliedertexte in eigener musikalischer Erfindung frei zu vertonen, setzt Lasso fort, wobei er bewußt („mit etwas vleiß") zum fünfstimmigen Satz übergeht, der denn auch alsbald von allen Tonsetzern seiner Observanz zur Norm erhoben wurde. Fast sämtlichen Sammlungen mischt er eine ganze Reihe protestantischer Choralbearbeitungen alten Stiles unter Beibehaltung des Cantus firmus bei — sogar Luthers Texte sind

[1]) So bringt das Kaiserliederbuch für gemischten Chor ein Stück aus dem Opus musicum (Ergo rex vivat à 8), 3 Chansons (Margot, labourez; Petite folle; Je l'ayme bien), zwei Villanellen (O la o che bon echo, sowie in der Männerchorausgabe Jo ti vorria contar) und nur drei ursprünglich deutsche Sätze.

ihm genehm. Das spricht bei diesem ausgeprägten Katholiken für Vorurteilslosigkeit; vor allem aber wird ihn wohl die Walthersche Satzweise als technisches Problem interessiert haben, wie er in den puritanisch schlicht gehaltenen Ulenberg-Psalmen vergleichsweise an Beethovens Gellert-Lieder gemahnt. Unter den villanellischen Stücken, bei denen es wundernehmen darf, daß ihn nirgend die noch allerwärts üblichen Volksweisen zu unfreiwilligen Reminiszenzen verleitet haben[1]), sind ihm am glücklichsten die humoristischen Trinklieder gelungen (etwa das vierstimmige quotlibetische Martinslied Audite nova[2]), „Baur was tregst im Sacke", „Frölich zu sein ist mein manier" usw.) Dann weiß er in schwankhaft erzählenden Strophenliedern, die er fast stets durchkomponiert, und für die er eine auffallende Vorliebe zeigt, durch eine Menge feiner Madrigalismen ergötzlich zu schildern. In der eigentlichen Lyrik jedoch hat er auf französischem und italienischem Sprachgebiet — etwa mit Ausnahme des feinen „Wohl kombt der may"[3]) — Treffenderes zu sagen gehabt als im deutschen Liebeslied, für das ihm die Schlichtheit und Innigkeit fehlt, obwohl er sich in der Vorrede von 1576 gegenüber der „italienischen Lieblichkeit" wacker auf die Seite der „teutschen dapffrigkeit" stellt. Seine spirituelle Genialität und sein romanischer Sinn für Komik weiß da einem Schwiegermutterschwank, einer Säuferkomödie, ja selbst dem alten, Schmeltzlschen Nasen-Unsinn viel sicherere Wirkungen abzugewinnen.

In seinen höchsten Leistungen allerdings erhebt Lasso sich zu übernationalen Regionen, wo jedes Volk sein edelstes Fühlen und Wollen widergespiegelt zu sehen glaubt. Da würden wir in erster Linie seine gewaltigen Bußpsalmen (vor 1565) „echt deutsch" wie vielleicht die Romanen mit ähnlichem Recht „echt romanisch" nennen, denen schon Herzog Albrecht in richtiger Ahnung einer unbeschreiblichen Intuition die größtmögliche Ehre durch eine vierbändige Prachtausgabe mit Miniaturen des Münchener Malers Hans Mielich hat angedeihen lassen[4]). Es sind sieben granitene Gipfelwerke ewiger Tonkunst, vielteilige Motetten freier Erfindung in zwischen zwei und sechs Stimmen wechselnder Besetzung. Uns scheint schwer zu sagen, welchem dieser Zyklen man den

[1]) Sandberger in der Gesamtausgabe Lassos Bd. 20 S. XIX; nur einmal, in „Mit Lust tet ich ausreiten" läßt er den Baß mit der Volksweise beginnen — aus Spaß am Irreführen.

[2]) Kaiserliederbuch für gemischten Chor Nr. 538.

[3]) Kaiserliederbuch für gemischten Chor Nr. 324.

[4]) Neuausgabe von S. Dehn.

künstlerischen Vorrang einräumen soll. Eine fast unbegrenzte Freiheit und Vielfältigkeit in der Beherrschung des Tonsatzes geht mit bewunderswerter Sparsamkeit der äußeren Darstellungsmittel Hand in Hand. Hier kommt Lasso seine stilistische Zwitterstellung zwischen Gothik und Renaissance ausgezeichnet zu Hilfe, indem sie ihm die verschiedensten Techniken ganz natürlich darbietet, um von maßloser Trauer und Niedergeschlagenheit bis zur frommen Ruhe und zum Lächeln unter Tränen die ganze Skala bußfertiger Empfindungen mit nie verwischbarer Plastik darzustellen.

Über seine italienischen und französischen Werke müssen wir uns kürzer fassen, bezeichnend für die echte Bildung dieses feinen Lebenskünstlers und zugleich unermüdlichen Arbeiters ist, daß er seine Texte, die auf die mannigfaltigsten Quellen zurückgehen, nie andern Komponisten, sondern stets den originalen Lyrikbüchern entnommen hat[1]). Die über zweihundert italienischen Gesänge, mit denen Lasso sich zum ersten und stärksten Pionier des Italienertums in Deutschland gemacht hat[2]), gliedern sich in Madrigale und Villanellen; dazu kommen noch Moreschen und Dialoge, mit denen er (wohl in seinen Neapeler Jahren zumal) sich der Dramatik der Commedia dell' arte nähert. Von einer andern Seite griff er in die Vorgeschichte der Oper ein: durch die Ballets de la cour für den Pariser Hof König Heinrich III., die leider verloren gegangen sind. Gern vertonte er in seinen anderthalb hundert französischen Gesängen Marot, Pybrac und die Dichter der Plejade —; das Schwergewicht seines „französischen" Schaffens liegt jedoch auf der leichten, volkstümlichen Chanson, und was er hier an Witz, Grazie, sogar munterer Frivolität in beneidenswerter Leichtigkeit produziert hat, bedeutet vielleicht den allereigentlichsten, den privatesten Lasso. Es war nicht seine Schuld, sondern lag im Zug der Zeit, daß vieles davon nachträglich mit langweilig moralisierenden Kontrafakturen und frommen Parodien behängt worden ist.

Neben Orlando sind noch einige hochbedeutende Ausländer in München tätig gewesen, besonders in den Jahren 1567—1580 die beiden Brüder Guami aus Lucca, Francesco als Posaunist, Gioseffo als Organist, beides namhafte Madrigal- und Ricercarkomponisten. Ob des letzteren venezianischer Orgelkollege, der große Giovanni Gabrieli, mit dem 1575—1579 am Münchener Hof nachgewiesenen

[1]) Vgl. Sandberger, Lassos Beziehungen zur italienischen Literatur (Sbd. JMG. V.), zur französischen Literatur (Sbd JMG. VIII.).

[2]) Schmitz S. 47.

Musiker gleichen Namens als identisch anzunehmen sei, ist noch strittig. Etwaige Gabrielische Beziehungen stilistischer Art zu Lasso ließen sich ja auch ohne des Venezianers persönliche Anwesenheit in München leicht erklären. Ebenso unsicher ist die mögliche vorübergehende Tätigkeit Cyprians de Rore in der bayerischen Hofkapelle. Dagegen hat sich Ludovico Zacconi aus Pesaro, der vortreffliche Verfasser der zweibändigen Prattica di Musica von 1592 und 1622 (seit 1585 in Graz tätig), bestimmt 1591 bis 1595 als Tenorist in München bewährt und führt noch im neuen Jahrhundert wie beide Gabrieli den Titel eines herzoglich bayerischen Kammermusikers. Weiter ist zu nennen der gebürtige Antwerpener[1]) Ivo de Vento (1540—1575), der seine Ausbildung in Venedig erhalten und von 1564 bis zu seinem Tode (mit Ausnahme des Jahres 1568, wo er als kronprinzlicher Hofkapellmeister in Landshut fungierte) als Organist in der Münchener Hofkapelle Dienst getan hat. Neben Messen sowie vier- und fünfstimmigen Motetten veröffentlichte er seit 1570 eine stattliche Reihe dreistimmiger „Neuer deutscher Lieder" und ebensolche zu vier bis sechs Stimmen[2]), in denen er sich als ausgezeichneter Schüler des Lasso kundgibt. Vor allem ist aber Johannes Eccard, der 1571 aus Mühlhausen als Schüler Joachim Mollers a Burgk kam, hier vier Jahre lang von Orlando in die hohe Kunst eingeweiht worden, um dann 1578 eine erste Ausstellung bei den Fuggers in Augsburg zu gewinnen.

Als Münchener Filialen kann man Augsburg und Graz bezeichnen, ersteres vor allem durch die nahen Beziehungen des dort residierenden genialen Kardinals Otto Truchseß v. Waldburg zum bayerischen Hof; seine „wohl bestimmete" Privatkapelle stand unter der Leitung des bedeutenden Yperner Tonsetzers Jacobus de Kerle[3]). Das unruhige Blut, das diesen Cholericus gleich Lechner und Pinello einmal um Amt und Brot gebracht hat, trieb ihn nach Orvieto, Augsburg, Rom, Dillingen, Ypern, wieder Rom (wo er Buße tun mußte) und Augsburg; diesmal amtierte er dort bloß als Domorganist, bis man ihm bei der Domkapellmeisterwahl Bernhard Klingenstein vorzog, was ihn zum Rücktritt veranlaßte. Weiter ging er nach Cambrai und Köln, um zu Prag als Hofkaplan Rudolfs II. im Genuß einer Breslauer Pfründe endlich eine späte Heimat

[1]) B. A. Wallner, Steinätzkunst S. 111. Kurt Huber, Ivo de Vento, Münchner Diss. 1918.

[2]) Z. T. neugedruckt von Commer: Geistliche und weltliche Lieder zu drei bis sechs Stimmen, Berlin 1870 S. 73ff.

[3]) Otto Ursprung, Jac. de Kerle, Münchener Diss. 1913.

zu finden. Kerle hat entschiedene Bedeutung für das Musikleben nicht nur Augsburgs, sondern ganz Schwabens gewonnen, weil er hier als erster die Werke der römischen und venetianischen Meister sowie die späten Niederländer mit ihrer Chromatik und Doppelchörigkeit verbreitete, ähnlich wie sein Brotherr, der Kardinal, sich beim Tridentinum und in Rom als Vermittler Orlandoscher Werke zur Kurie, Palestrinascher Messen nach Bayern bedeutsam betätigt hat. Unter Kerles vielen wertvollen Kompositionen, von denen seit 1571 die meisten in Nürnberg und München verlegt worden sind, seien besonders die handschriftlichen, für das Augsburger Kloster St. Ulrich und Afra komponierten „Responsorien und Hymnen für die festtäglichen Vespern des ganzen Kirchenjahres" hervorgehoben, weil sie in ihrer maßvollen Chromatik „eine Vorausnahme, wenn nicht gar ein Vorbild Hans Leo Haßlers" bedeuten[1]). In seinen Motetten fesselt die an Lasso gemahnende Bildhaftigkeit[2]), seine Messen[3]) werden von Peter Wagner[4]) bei aller Anerkennung vieler Feinheiten als nicht immer glückliche, stilistische Übergangsprodukte von niederländischer Polyphonie zu italienischer Flächentechnik angesehen, während Kretzschmar[5]) hohen Lobes für sie voll ist: er preist de Kerle als einen, Josquin an Range nahestehenden Höhepunkt der Kunst, voll gewaltiger Inspirationsstärke, zugleich als ein Muster vornehmen Maßhaltens in der Anwendung imitatorischer Künste. Die DTB. wollen demnächst einen Kerleband vorlegen und werden damit das eigene Urteil erleichtern.

Graz stand dynastisch (durch die Verheiratung einer Wittelsbacherin mit dem dortigen Erzherzog Carl) zu München dauernd in inniger Beziehung. Hier glänzten seit 1566 als Hofkapellmeister Annibale Padovano (geb. 1527 in Padua, gest. 1582), der ausgezeichnete Orgelmeister und Komponist von Messen, Madrigalen und Tokkaten, sowie Johannes de Cleve, der von Wien kam und später nach Augsburg ging. Sind seine Messen merkwürdig durch die Art, wie er in ihnen die einzelnen Teile seiner Motettenresponsorien als gegensätzliche Themengruppen verwendet[6]), so gibt er sein Bestes in der Motette durch indi-

---

[1]) O. Ursprung a. a. O. S. 86.

[2]) Leichtentritt S. 94, Neudrucke eines halben Dutzends bei van Maldeghem.

[3]) Neben der ziemlich fehlerhaften Ausgabe van Maldeghems neuerdings eine bessere von Maphäus Zenon bei Schwann in Düsseldorf.

[4]) Geschichte der Messe I 212 ff.

[5]) Führer II 1 S. 168 ff.

[6]) P. Wagner, Messe I 209.

viduelle Thematik und schwärmerische Empfindung, die ihn zu einem der hervorragendsten Meister der „Heiligenmotette“ (Kretzschmar) stempelt. Daß in Graz damals fleißig Lasso musiziert worden ist, versteht sich von selbst. 1590 wurde die Grazer Hofkapelle in den kaiserlichen Chor zu Wien überführt.

In anderen deutschen Residenzen waren Ausländer auch nicht gerade selten, hielten sich aber doch zumeist in der Minderzahl. In Stuttgart z. B. hat der Herzog 1572 unter drei Organisten nur einen „Niderlender“, in St. Gallen richtet M. B. Lupo aus Correggio welsche Figuralmusik ein, in Heidelberg dirigiert Christian Hollander ein paar Jahre, auch der seit 1572 in Berlin amtierende Hofkapellmeister Johann Wessalius stammte von holländischen Eltern. In Ansbach und Königsberg wirkte seit 1574 als Oberkapellmeister der hohenzollernschen Secundogenitur der Brescianer Antonio Teodoro Riccio (gest. nach 1594), der ungefähr jede Gattung damaliger kirchlicher Tonkunst mit einem Bande tüchtiger Musik bedacht hat.

Das Hauptzentrum der Ausländerei aber war die kaiserliche Hofkapelle zu Prag und Wien.

Über die musikalischen Verhältnisse Prags zur Zeit Tycho Brahes und Keplers unterrichtet die ausgezeichnete Arbeit von Arthur Chitz „Die Hofmusikkapelle Kaiser Rudolfs II.“ [1]) (Prager Dissertation), die Köchels Studien über die Wiener Hofmusikkapelle vielfach ergänzt und überholt. Wir treffen hier eine scharfe Dreiteilung der Organisation in Vokalchor, Instrumentalorchester und Trompeterkorps, letzteres unter dem auch in München wohlgelittenen Cesare Bendinelli.

An der Spitze der kaiserlichen Musik steht der 1521 geborene Philipp de Monte (= van den Bergh?), den am besten der Gesandtschaftsbericht des bayerischen Vizekanzlers Dr. Seld an Herzog Albrecht V. aus Brüssel 1555 charakterisiert [2]): „So ist ainer jetzund in Engelland in des Königs Capell, heißt Philippus de Monte von Mechel pürtig, mir ganz wohl bekanndt, ist ein stiller eingezogener züchtiger mensch wie ain junkfrau, hat den meisten thail in Italia gewont [3]), kann sein Italienisch als wenn er ain geporener Italiener wär, daneben auch sein Latein, Französisch und Niderlendisch und ist sonst one alles wider-

[1]) Ich danke dem Herrn Verfasser an dieser Stelle nochmals dafür, daß ich den meritorischen Teil seines Buches schon im Manuskript einsehen und exzerpieren durfte. Es ist dringend zu wünschen, daß das Werk bald im Druck erscheint.

[2]) Sandberger, Beiträge zur Gesch. d. Münchener Hofkapelle I 55.

[3]) 1554 erschien in Rom sein erstes Buch Madrigale.

sprechen der pest Componist, der in dem ganzen land ist, fürnemlich auf die new art und Musica reservata." de Monte wird erst 1568 als „Öbrister Capellmeister" in Prag angestellt, welchen Posten er trotz mehrfacher Reisen nach Oberitalien bis zu seinem 1603 in der „goldenen Stadt" erfolgten Tode wahrgenommen hat.

Er ist ein ungemein fleißiger Komponist gewesen: acht Bücher Motetten zu fünf bis zwölf Stimmen, 39 Bücher geistlicher und weltlicher Madrigale vom Tricinium bis zum Septett, zwei französische Sammlungen (Chansons und Ronsardsche Sonette) sowie mehrere Bände fünf- bis achtstimmiger Messen[1]) bedeuten ein an Lassos Fruchtbarkeit gemahnendes Lebenswerk, das sich heute erst zum geringsten Teil durch Partiturausgaben überschauen läßt. Seine Messen stehen nach Peter Wagner dem Pränestiner Meister näher als dem Orlando, da sie in echter Kirchlichkeit und stilistischer Einheitlichkeit deutlich gemäß den Tridentiner liturgischen Reformen die gregorianische Thematik berücksichtigen. Dabei verrät de Monte seine nordische Herkunft durch polyphones Gewebe und gelegentliche Kanonkünste, auch läßt er sich die kluge Architektonik der Italiener meist entgehen, welche ihre Messen durch wachsende Stimmbesetzung gegen Ende hin berechnend zu steigern liebten, gefällt sich vielmehr durchschnittlich in einer ziemlich gleichmäßigen Dicke des Satzes. Doch pflegte er auch bereits (z. B. in dem achtstimmigen Kyrie der Missa Confitebor tibi Domine) die Doppelchörigkeit der Venetianer, verhält sich aber gegen ihre Chromatik gleich der römischen Schule streng ablehnend[2]).

Unter den Vizekapellmeistern Rudolfs II. begegnen nicht minder gute Namen: so seit 1582 der Franzose Juan de Castro, der später auch zu Kleve und Köln wirkte und neben einer ganzen Reihe kirchlicher Kompositionen im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zumal metrische Vertonungen Ronsardscher Versmaße geliefert hat. Weiter 1586—1591 der Italiener Camillo Zanotti, der dem Kaiser Madrigale widmete[3]), und Alessandro Orologio, der 1580—1587 in der Prager Kapelle diente, dann an verschiedenen Höfen, so Kassel und Wolfenbüttel, herumwanderte, um nach längerer Zinkenistentätigkeit beim Kurfürsten von Sachsen 1603 wieder in kaiserliche Dienste zu treten, wo

[1]) Neudruck von van Maldeghem, Trésor (1870ff.), ausführlich besprochen von P. Wagner, Gesch. d. Messe I 224ff.

[2]) Vgl. übrigens auch Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal 2. Abt. 1. Band[4] S. 170f.

[3]) Chitz S. 50.

er um 1613 pensioniert wurde und erst gegen 1630 starb[1]). Neben einer Reihe von Madrigal- und dreistimmigen Kanzonettenbänden publizierte er von Helmstädt aus 1597 eine der ältesten Sammlungen von instrumentalen Intraden zu sechs Stimmen, die er dem König von Dänemark widmete. Der wichtigste Rudolfinische Unterpräfekt war jedoch Jakob Regnart.

Nach den deutschen Kanzonetten Le Maistres von 1566, Lassos von 1567, Scandellos von 1568, Ivos de Vento von 1569 und Christian Hollanders von 1570 (jedes Jahr einer!) ging Jacob Regnart am radikalsten auf dem einmal beschrittenen Weg der Neuerungen weiter mit seinen insgesamt 67 „kurtzweiligen teutschen Liedern zu dreyen stimmen nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen" in drei Teilen (1576, 1577 und 1579, seit 1583 mehrere Gesamtauflagen, die den großen Erfolg des Werks beweisen)[2]).

Regnart stammte mit vier musikalischen Brüdern aus Flandern, er begegnet zuerst als Alumnus der kaiserlichen Hofkapelle, in der er 1564 zum Tenoristen, 1570 zum Singknabenpräzeptor, sechs Jahre später zum Unterkapellmeister aufrückte; 1571 verlieh ihm der Kaiser aus besonderer Gnade ein Wappen[3]). 1582 bis 1595 wirkte er als Vizekapellmeister Erzherzog Ferdinands in Innsbruck bis zum Tode dieses Gönners. Erst drei Jahre später berief ihn Kaiser Rudolf II. in gleicher Funktion wieder nach Prag, wo er am 16. Oktober 1599 starb[4]). Durch seinen Schwiegervater, den Münchener Bassisten Hans Vischer, stand er seit dem Augsburger Reichstage von 1566 mit dem Lassoschen Kreise in Verbindung. Als Orlando eine Berufung nach Dresden ablehnte, empfahl er Regnart wärmstens als „ein trefflich Kerll, bescheiden und vernunfftig ... Vnd ist in Summa ein gutter Musicus und zu einem solchen Dienst sehr artig[5])." Seine Witwe gab als seine getreue Nachlaßpflegerin von München aus neben den Rudolf II. gewidmeten Musae sacrae im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts noch vier stattliche Sammlungen von Messen und Motetten des wackeren Mannes heraus, dessen Fleiß und Wertschätzung auch darin zum Ausdruck kommen, daß nicht weniger als 98 Stücke von ihm in zeitgenössische Sammelwerke übergegangen sind.

[1]) Chitz S. 51—57, gegen Eitner, Qu.L. VII 246ff., der irrtümlich zwei Träger dieses Namens annimmt.

[2]) Neudruck von Eitner als Bd. 19 der Publikationen (1895).

[3]) Chitz S. 41. [4]) Chitz S. 44.

[5]) Sandberger, Beiträge III 293, Vj. f. M. VII 454.

Regnart bereitet den Leser seiner Trizinien auf etwas ziemlich Ungewöhnliches mit den Reimen vor: „Laß dich darumb nit wenden ab, | das ich hierinn nit brauchet hab | Vil zierligkeit der Music. | Wiß, das es sich durchauß nit schick, | mit Villanellen hoch zu prangen, | und wöllen darburch preiß erlangen | wirdt sein vergebens und umbsunst; An andre ort gehört die kunst.“ In der Tat möchte man sich zunächst „mit Grauen wenden“, denn er überschüttet uns in der Harmonisierung seiner Sopranweisen mit einer Fülle von Quinten- und Oktavparallelen, setzt mit vergnügter Frechheit zeilenlang Dreiklang stufenweis neben Dreiklang, so etwa in folgenden Beispielen:



Er nimmt es nämlich mit dem Begriff der Villanelle so genau, daß er auch in den Begleitstimmen „Bauernharmonie“ geben will, was die damaligen Kenner mit fröhlichem Schmunzeln quittiert haben werden[1]). Auf die Dauer wirkt der an sich gute, aber zu gleichmäßig durchgeführte Witz doch etwas krampfhaft und langweilig. Die Texte, in etwas ermüdender Eintönigkeit immer wieder Liebesgedichte, sind in der Mehrzahl dreizeilige Strophenliedchen. Reizvoll ist die freie italienische Rhythmik der Lieder, die über die agogischen Varianten der alten Volksliedisometrie wesentlich hinausgeht und ebenfalls ein neues Zeitalter ankündigt.

Sehr bezeichnend für die Zeit und für den Unterschied der nationalen Temperamente ist nun die Überarbeitung von Regnarts Terzetten

[1]) Das vermittelt uns natürlich sehr erwünschte Einblicke in den damaligen Stand volksmäßigen Musikhörens — allerdings fragt es sich, ob germanischen oder welschen, denn diese Manier ist bereits aus der italienischen Frottole und Villanelle übernommen. Zacconi führt dieses besonders in Neapel beheimatete Quintieren auf dort haftengebliebene Reste altgriechischen Tonempfindens zurück. Lasso im fünften Teil seiner Madrigale (Ausg. von Sandberger X 71) schmückt einmal die seconda parte einer Moresca sogar mit zwölf Quinten hintereinander. Immerhin scheint M. Prätorius deutsche Verhältnisse zu meinen, wenn er (Syntagma III 20) definiert: „Bawrliedlein, welche die Bawren und gemeinen Handwerksleute singen. Daher denn auch die Komponisten offt mit sonderen Fleiß vier oder fünf Quinten hintereinanderher setzen, contra regulas musicorum — gleichwie die Bawren nach der Kunst nicht singen, sondern nachdem es ihnen einfällt: Und ist ein bäwrische Music zu einer bäwrischen Matery.“ Also ein Rüpeleffekt ...

durch Leonhard Lechner[1]) zu fünf Stimmen von 1579. Bedächtig und grundehrlich nimmt der Deutsche, was der italienisch geschulte Belgier flott impressionistisch und in kühner Grazie hingesetzt hatte, in seine ruhig bosselnde Meisterhand und ziseliert, alle Quintenferkeleien verächtlich wegschiebend, sauberste polyphone Quintettsätze heraus. Aber er behandelt doch als Zeitgenosse der Madrigalepoche seine Vorlage viel freier als es ein Angehöriger der Cantus firmus-Zeit getan hätte. Im wesentlichen übernimmt er nur die Melodiestimme, und zwar auch diese fast nie wörtlich und meist anders rhythmisiert, um sie auf ihre imitatorischen Möglichkeiten hin zu untersuchen, läßt auch seine neuen Mittelstimmen sich an der Thematik einigermaßen beteiligen, und konserviert höchstens noch die Regnartsche Baßstimme streckenweise sozusagen als zweiten Cantus firmus, d. h. läßt sie oft in neue metrische Stellung zur Oberstimme treten. Das ergibt ganz treffliche, auch humorvolle Stücke, aber sie haben mit Regnarts Absichten kaum mehr etwas zu schaffen. Man vergleiche Regnart Nr. 26:



Lechner Nr. 7 (hohe Chiavette):



[1]) 21 dem Eitnerschen Neudruck einverleibt; vier Regnartsche Melodien modern, vierstimmig bearbeitet, sowie zwei der Lechnerschen fünfstimmigen im Kaiserliederbuch f. gem. Chor.

Ähnlich frei ist umgekehrt die „Bearbeitung" zu drei Stimmen, die Anton Goßwin 1581 den fünfstimmigen deutschen Liedern von 1567 seines „lieben preceptoris" Orlando di Lasso hat angedeihen lassen — es sind reine Neukompositionen unter bloßer Verwendung Lassoscher Motive [1]).

Regnarts Poésies de Ronsard gab H. Expert als 15. Bd. der Maîtres musiciens de la renaissance française neu heraus.

Von geistlichen Kompositionen Regnarts wären zu erwähnen [2]) eine an Jakob Handl geschulte achtstimmige Matthäuspassion im Obrechtschen Motettentyp, fünfundzwanzig Motetten in der Sammlung des Joanellus von 1568 und im Jahre 1588 sein Mariale (Lieder auf alle Marienfeste), ein rechter „Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit", da er das Werk in Innsbruck der Jungfrau Maria nach schwerer Krankheit widmete. Den hinterlassenen Messen, die teils auf liturgische, teils auf deutsche Volksliedthemen gesetzt sind, rühmt Kade einen wehmütigen Grundton nach.

Unter den Tenoristen der Prager Hofkapelle am bekanntesten ist J.-B. Pinello de Gerardis, um 1544 zu Genua geboren, 1571 Domkantor zu Vicenza, 1577 beim Erzherzog Ferdinand in Innsbruck, darauf in Prag, 1580 als Nachfolger Scandellos zum Dresdener Hofkapellmeister ernannt, wo er aber enttäuschte und 1584 [3]) entlassen wurde, weil er während des Gottesdienstes einen Chorknaben mit dem Dolch bedroht hatte. Bis zu seinem am 15. August [3]) 1587 erfolgten Tode amtierte er wieder als kaiserlicher Tenorist in Prag. Neben seinen Messen, Napoletanen und nachgelassenen Motetten sind besonders seine aus den Dresdener Jahren stammenden deutschen Magnifikats und die fünfstimmigen deutschen Liedlein von 1584 zu nennen, die ihn auf den Spuren Le Maistres, Scandellos und Lassos wieder bei der bekannten ausländisch-inländischen Synthese zeigen.

Neben ihm steht der vortreffliche François Sale, bis 1580 in München [4]), im Jahr darauf zur Innsbrucker Hofkapelle gehörig [5]), 1588

---

[1]) Derartige, an den Kunstverstand und die Technik hohe Ansprüche stellende Aufgaben haben damals öfters die Meister gereizt. Veröffentlichte doch auch Christoph Demantius 30 Jahre nach ihrem ersten Erscheinen fünfstimmige Bearbeitungen der weltlichen Trizinien Gregor Langes.

[2]) O. Kade, Die ältere Passionskomposition (1893) S. 60 ff.

[3]) Chitz S. 98.

[4]) Sandberger, Beiträge III 118.

[5]) Waldner, Innsbruck S. 186.

Kapellmeister am fürstlichen Damenstift zu Hall in Tirol, seit 1591 [1]) Tenorist an der Prager Hofkapelle, wo er 1599 [1]) gestorben ist. Von seinen mancherlei Arbeiten haben neuerdings zumal die Messen wieder Beachtung gefunden [2]). Da ist besonders die Missa Exultandi tempus est in mehrfacher Beziehung merkwürdig: einmal als erstes Beispiel einer weihnachtlichen Pastoralmesse, die — recht zum Schaden der liturgischen Würde — von Anfang bis zu Ende, selbst im Kyrie, den wiegenden Dreitakt beibehält und nach Art der späteren „Landmessen" der Volkstümlichkeit fast schon bedenkliche Konzessionen macht. Dann ist an ihr auffällig das abwechselnde Konzertieren eines großen Chors gegen ein von der Orgel gestütztes Solistenensemble — eine vielleicht aus Haller lokaler Beschränktheit der Mittel hervorgegangene Abwandlung der Venetianer Apsidentechnik in Richtung auf das monodische Zeitalter hin, wie denn überhaupt das liebenswürdige Werk durchaus homophon gehalten ist [3]).

Auch unter den kaiserlichen Hoforganisten begegnen gute Namen, so Wilhelm Formellis, der 1581 geadelte Paul v. Winde [4]), Jacob Haßler und besonders der als Messenkomponist hervorgetretene Antwerpener Charles Luyton (seit 1572 Singknabe der Prager Hofkapelle [5]), im folgenden Jahre Kammermusikus, seit 1582 Kapellorganist, 1603 Hofkompositeur, 1616 pensioniert, 1620 in Prag gestorben). Unter seinen zahlreichen Werken interessieren einige Kompositionen durch chromatische Experimente, die auf sein vielleicht von Jaques Buus unter Ferdinand I. erbautes, enharmonisches Klavizimbel zurückgehen, das wir aus Beschreibungen des Michael Prätorius [6]) und des Urban Vielhaber von Hohenau [7]) als mit neunzehnstufiger Skala in vier Oktaven ausgerüstet und als Transpositionsklavier in C (Chorton), Cis, D (Kammerton), Dis und E einstellbar kennen. Seine Spezialität waren die sogenannten Missae quotlibeticae [8]), trotz der Forderungen des Tridentinums über italienische Liedthemen geschrieben, von verhältnismäßig geringer Stimmenzahl und knappsten Umrissen,

---

[1]) Chitz S. 107.

[2]) Neudruck von van Maldeghem, Tresor 1868.

[3]) Vgl. Kretzschmar, Führer II 1 S. 165 und besonders Peter Wagner, Gesch. d. Messe I 219—224.

[4]) Chitz S. 158.

[5]) Chitz S. 161.

[6]) Syntagma II Kap. 40.

[7]) A. Koczirz in Sbde. JMG. IX 565 ff.

[8]) Neudr. in Commers Musica sacra Bd. 18 und 19.

dabei jedoch nicht von der Flüchtigkeit und Äußerlichkeit der damaligen französischen Gebrauchsmessen, sondern von ernstem, wenn auch volkstümlich-homophonem Stil, der sich gern in venetianisch verminderten Quarten ergeht und entweder als Anzeichen des Niedergangs dieser Vorcontinuoepoche zu werten ist oder bescheidenen Aufführungsmöglichkeiten dienen will[1]). Anderswo geht er auch bis zur Siebenstimmigkeit.

Unter den Instrumentisten der Hofkapelle ragen endlich noch hervor der Kornettist und Sänger Gregorio Turini (1560 bis 1596[2])) durch die Veröffentlichung vierstimmiger „Teutscher Lieder nach Art der welschen Villanellen", sowie der Trompeter Philipp Schöndorff aus Lüttich, der (ohne Ort und Jahr, doch vermutlich zu Prag 1598[3])) ein musikalisches Sammelwerk Odae sacrae dem Hofkaplan Chimarrhaeus dedizierte. Der 1568 Kaiser Maximilian II. gewidmete Novus thesaurus musicus des Pietro Joannelli (fünfbändiger Prachtdruck bei Gardane in Venedig), eine Sammlung von 246 höchst seltenen vier- bis achtstimmigen Motetten, hält eine Heerschau über alle komponierenden Mitglieder der kaiserlichen Hofkapelle ab.

Wandern wir von hier weiter nach Wien, dessen Kapellbestand übrigens von dem Prager nicht immer leicht sich scheiden läßt, da das Kaiserliche Hoflager oft zwischen beiden Städten hin- und hergezogen ist, so treffen wir auch dort seit der Mitte des 16. Jahrhunderts überwiegend nichtdeutsche Meister an. So Peter Maessens (Massenus, Moessanus, seit 1543 Vizekapellmeister unter Arnold v. Bruck und von 1545 bis 1560 oder 1562 Oberkapellmeister), von dem nur wenige Kompositionen bekannt geworden sind, sowie seinen Landsmann und Nachfolger Jakob Vaet, schon unter Karl V. und Ferdinand I. kaiserlicher Kapellsänger, seit 1564 Hofkapellmeister Maximilians II. († 1567), von dem sich in Nürnberg eine Missa quotlibetica erhalten hat, während eine ebenfalls fünfstimmige Totenmesse durch Neudruck wieder bekannt geworden ist[4]); sein achtstimmiges Te deum wird von Kretzschmar[5]) als das bedeutendste seiner Gattung in dieser Zeit geschätzt. Regnart schrieb auf Vaets Tod eine Trauermotette. Von 1553 bis 1564

[1]) Peter Wagner, Gesch. d. Messe I 230 ff.

[2]) Chitz S. 177. Er war der Vater des berühmten Komponisten Francesco Turini, der 1601 als Sängerknabe (nicht Organist!) in der Prager Hofkapelle diente.

[3]) Chitz S. 216 ff. Andere Kompositionen siehe bei Eitner, Qu.-Lex. IX 60 und Fr. Commer, Musica sacra Bd. 27.

[4]) Commer, Musica sacra Bd. 22; P. Wagner, Messe I 197.

[5]) Führer II 1, S. 366. Neudr. von Commer (Collectio operum batav. mus.).

wirkte in Wien sodann der berühmte, in Venedig vermutlich von Willaert ausgebildete Ricercar- und Kanzonenkomponist Jaques Buus auf der Orgelbank, gleichzeitig als Kapellsinger der spätere Heidelberger Hofkapellmeister Christian Janson, genannt Hollander, ebenso kurze Zeit der vortreffliche Johannes de Cleve, später zu Graz und Augsburg als Kapellmeister und geistlicher Komponist tätig[1]). Der hervorragende Lautenist Valentin Greff (bekannter unter dem ungarischen Zunamen Bakfark=Bockschwanz) aus Siebenbürgen, der vorzügliche Ricercare geschrieben hat, diente während seines reichen Wanderlebens auch 1566 bis 1568 am Wiener Hofe[2]). Sein Nachfolger unter Kaiser Matthias, J. P. Melli, erfreute sich ebenfalls hohen Rufes. Mit Ferdinands II. Regierungsantritt (1619) ging dann ganz plötzlich das holländische Zeitalter der Wiener Hofkapelle in ein italienisches über.

Die kleinen Wiener Filialen Salzburg und Innsbruck brauchen wir unter dem Gesichtspunkt holländisch-italienischer Einwanderung hier nicht gesondert zu betrachten.

3. Kapitel: Die Meister der deutschen Renaissance

Im dritten Menschenalter seit dem Beginn der Reformation lassen sich deutlich zweierlei Richtungen innerhalb des deutschen Musikschaffens verfolgen: eine konservative, im wesentlichen nord- und ostdeutsche, die das Erbe der Lutherschen Kontrapunktikerschule zäh verteidigt und stilistischen Neuerungen nur zögernd Eingang gestattet — dagegen im Süden und Südwesten, also hauptsächlich im katholischen Gebiet, eine fortschrittliche Strömung, die alle von Italien kommenden Anregungen begierig aufgreift und vom deutschen Standpunkt aus umwertet, gelegentlich sogar in bedenkliche Nachahmung ausländischen Wesens verfällt; beides eine Konsequenz und Verschärfung der im vorigen Kapitel geschilderten Verhältnisse, deren Zwiespältigkeit sich noch weit ins 17. Jahrhundert hinein als Gegensatz zwischen den komponierenden Kantoren und Organisten fortsetzen sollte.

Die guten Traditionen Joh. Walthers und Martin Agricolas haben innerhalb der konservativen Gruppe eine Reihe sächsisch-thüringischer Musiker bestimmend beeinflußt. Da ragt unter den protestantischen

[1]) v. Köchel, Die kaiserl. Hofmusikkapelle in Wien (1869) S. 42 ff.

[2]) Opienski, Beiträge zur Biographie Bekwarks (Leipziger Dissert. 1914) und DTÖ. XVIII 2.

Tonsetzern in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Joachim Möller aus Burg bei Magdeburg hervor, gewöhnlich Joachim a Burgk genannt, von 1566 bis zu seinem 1610 erfolgten Tode Organist der Blasiuskirche und Symphonista (also wohl ungefähr „Stadtmusikdirektor") zu Mühlhausen in Thüringen, bürgerlich so hoch geachtet, daß er wiederholt zum Senator der Reichsstadt gewählt wurde. Der 22. Band der Eitnerschen Publikationen bringt von ihm 20 geistliche deutsche Lieder zu vier Stimmen (Erfurt 1575) auf Texte des damals hochgeschätzten, heute kaum mehr genießbaren Mühlhäuser Superus und Poeta Laureatus Ludwig Helmbold, von vortrefflichem, teils imitatorischen, teils schlichten Satz. Seine vierstimmige Johannispassion (Wittenberg 1568) hält mit ihrem Wechsel von vollstimmiger Erzählung und zweistimmigen Soli ungefähr die Mitte zwischen motettischem und dramatischem Typ; erwähnenswert als Seitenstück hierzu ist seine umfangreiche Vertonung des 22. Psalms für die Passionszeit. Die Stadt seines Wirkens ehrte ihn noch nach seinem Tode durch eine auf Gemeindekosten gedruckte Gesamtausgabe seiner Werke — ein in der deutschen Musikgeschichte fast einzig dastehender Fall! Ihm nahe steht in der Schreibweise[1]) der begabte Dilettant Johann Steurlein (1546—1613) aus Schmalkalden.

Ebenfalls Helmboldsche Symbola vertonte der Magdeburger Kantor Leonhard Schröter aus Torgau (1540—1595), der zu den besten deutschen Meistern seiner Zeit gehört[2]). Seit 1562, wo er noch in Saalfeld lebte, sind Drucke seiner Werke nachweisbar. Er begann im streng polyphonen Stil deutscher Kirchenliedbearbeitungen allerdings größten Umfanges — Kade spricht von Palestrina ebenbürtigen Hymnen. Sein achtstimmiges, 25 Strophen umfassendes Te deum von 1571 zeigt meist antiphonischen Wechsel zweier vierstimmiger Klangkörper, die wenigen achtstimmigen Sätze sind einheitlich massiert. Seine Motetten (in mehreren Drucken zwischen 1576 und 1587), zumal die in letzterem Jahr erschienenen Hymni sacri zu sechs Stimmen von noch ungefähr Senflscher Polyphonie haben dem kraftvollen Manne schon Winterfelds Bewunderung und den Ehrennamen eines „Haupts der Magdeburgischen Schule" eingetragen.

Mit Schröter, der ihm das Hochzeitskarmen komponierte, war Gallus Dreßler gut befreundet, seit 1559 als Agricolas Nachfolger Kantor zu Magdeburg, seit 1576 Prediger in Zerbst, der 1565 bei Rhaw

[1]) Zahn, Kirchenlied V 405.

[2]) O. Kade in Ambros V.

vorzügliche lateinische Motetten veröffentlichte[1]). Eine Milde und Lieblichkeit ist ihnen eigen, die besonders in der Vertonung der Jesusworte sich glücklich bekundet. Seine Terzschlüsse im Sopran, seine innigen Schlußkadenzen (etwa im 119. Psalm) zeugen für Gemütstiefe und Zartheit der Empfindung. Besonders das „Bleibe bei uns" der Jünger von Emmaus mit der verhaltenen Abendstimmung in A-Moll und der viermaligen Steigerung des extingui sowie das „Also hat Gott die Welt geliebet", dessen süße Quartsextakkorde den Michael Prätorius um ein Menschenalter vorwegnehmen, zeigen trotz höchst polyphoner Satzanfänge doch schon eine viel weichere Schreibweise als etwa Senfl. Sehr sorgfältig ist die Vorzeichensetzung, und wenn man auch noch nichts von eigentlicher Chromatik und von Madrigalismen merkt, so fällt doch schon auf weiten Strecken das melodische Übergewicht des Soprans auf.

Wie Dreßler sich nebenher noch als Musiktheoretiker betätigt hat, so auch Wolfgang Figulus (Töpfer) aus Naumburg[2]), der 1549—1551 Leipziger Thomaskantor und dann bis zu seinem 1588 erfolgten Tode Kantor der Meißener Fürstenschule war. Auch er huldigt gelegentlich (in seinen Cantiones sacrae von 1575) der Achtstimmigkeit, seine Norm sind aber die fünf Stimmen der Lassozeit.

Der aus Zwickau stammende David Köler (Kapellmeister zu Altenburg und Güstrow, jung gestorben 1565 als Kantor in seiner Vaterstadt) erweist sich in seinen 1554 zu Leipzig gedruckten „Zehn Psalmen Davids" zu vier bis sechs Stimmen als ein Tonsetzer von ungewöhnlicher Ausdruckskraft. Die kühn eckigen Terzen am Anfang des zweiten, die wunderbar sparsame Klimax zu Beginn des dritten Psalms[3]) stempeln trotz mancher Härte und Altertümlichkeit diese Werke zu noch heute wirkungsvollen Kirchenstücken. Sein Amtsnachfolger Cornelius Freundt aus Plauen († 1591) ist heute wieder durch seine schöne Sammlung von Weihnachtsliedern bekannt geworden[4]), mit der er

---

[1]) Neudruck von Eitner und Halm als Bd. 24 der Publ. d. Ges. f. M.-F.

[2]) So sagt er selbst auf allen Drucken; ich weiß nicht, nach welcher Quelle Riemann (Musiklexikon[8]) Lübben als Geburtsort angibt. Auch war er nicht „Stadtkantor" in Meißen. Schließlich ist es ein Mißverständnis, daß seine, durch den Schwiegersohn Birck herausgegebenen Choräle schon 1595 (!) Generalbaßbezifferung getragen hätten: „Melodiis ac numeris musicis compositae", wie es auch schon auf seiner Publikation von 1553 heißt, bedeutet bloß: „Mit Singweisen und Harmonie versehen."

[3]) Beide für den praktischen Gebrauch hrsg. von Dr. Georg Göhler (Breitkopf und Härtel 1900).

[4]) Neuausg. von Göhler, dem auch Freundts Biographie (Leipziger Diss. 1896) zu verdanken ist.

sich den gleichbetitelten Drucken von Figulus (Frankfurt a. O. 1575) und Schröter (Helmstädt 1586) an die Seite stellt. Neben Kompositionen Johann Hermanns, Thomas Popels, Joh. Walthers, des in Dänemark tätigen Niederländers Arnold van den Eynde und des Clemens non Papa bringt er hauptsächlich eigene Sätze, in denen sich eine liebliche Volkstümlichkeit kundtut —; freilich: die entzückend quotlibetartigen Überraschungen Popels wie in Nr. 3 „Sause liebes Kindelein" machen seinen eigenen Bearbeitungen scharfe Konkurrenz.

Das Schaffen des Bartholomäus Gesius [1]) wird durch zwei Passionen eingerahmt: die an Scandello geschulte, deutsche nach Johannes mit fünfstimmiger Turba, vierstimmigem Jesus und zwei- bis dreistimmigen Einzelpersonen (Wittenberg 1588) und die sechsstimmige, rein motettische von 1613 (nebst einer vierstimmigen Vorstudie) [2]). Dazwischen liegt, bis auf mehrere vielstimmige Hochzeitsgesänge neueren Gepräges und die früher erwähnten Schuloden, eine rein kirchenmusikalische Kompositionstätigkeit. Die Hymnen, Messen, Psalmen, Motetten, geistliche Lieder, Magnifikats halten sich meist in der alten Vier- bis Fünfstimmigkeit; seine trefflichen Kirchenliedbearbeitungen, von denen viele heute wieder praktisch gebraucht werden, wurden schon in anderem Zusammenhang erwähnt. Sein Opus plane novum bearbeitet bemerkenswerterweise Chansons von Orlando und Marenzio mit fünf bis acht Stimmen als Messenproprien, die dazugehörigen Detemporesätze gehen dagegen noch über gregorianische Motive; damals ein bei aller protestantischen Gesinnungstreue nicht gerade mehr ganz evangelisches Verfahren — offenbar reizten den kunstgewandten Mann diese Formen als Satzprobleme. Auch ein gutes Schulbuch der Musiktheorie stammt aus seiner Feder.

Mit Meister Johannes Eccard kommen wir zur Krönung dieser überwiegend konservativen Richtung. Zu Mühlhausen in Thüringen geboren, war er vermutlich Schüler Joachims a Burgk, dann sicher Lassos in München, wurde (nach zwei Jahren Fuggerschen Organistendienstes zu Augsburg) 1580 herzoglich preußischer Vizekapellmeister neben Riccio in Königsberg und ebendort 1604 erster Kapellmeister, siedelte als solcher 1608 nach Berlin über, wo er vier Jahre später starb. Von seinen Werken, die mit Helmboldschen Oden und Liedern ungefähr im Lassostil beginnen, sind die „Newen Lieder" von 1589 durch Neudruck

[1]) Eigentlich Barthel Göß, aus Müncheberg, zunächst Theologe, seit 1595 Kantor zu Frankfurt a. O., wo er 1613 (Riemann) starb.

[2]) O. Kade, Passionskomposition S. 63 ff. und 216 ff.

von Eitner (Publ. Bd. XXI) ebenso wieder zugänglich wie die fünfstimmigen Choralsätze von 1597 und die Preußischen Festlieder zu fünf bis acht Stimmen (mit Stobäus 1642) durch Teschners Partituren. Er ist das norddeutsche Gegenstück zu Haßler, auch seine Tonsprache neigt zum Hellen, Glänzenden, Kernigen, aber er hält sich doch strenger an die alte Technik. Seine Schreibweise darf als das noch heute gültige Ideal deutschen a capella-Stils gelten. In dem Werke von 1589, dessen überwiegend zweiteilige Motetten sich meist in Liedstrophengrenzen halten, kennzeichnen schon Texte wie „Fröhlich will ich singen, kein Traurigkeit mehr pflegen, Zeit tut Rosen bringen, die Sonne scheint nach Regen“ oder „Freut euch des Herrn, ihr guten Leut, ihr Frommen ihn schön preiset“ den frischen Mann und die ganze Zeit neuen deutschen Emporstrebens damals. Welcher Weite der Darstellungsmittel Eccard mächtig war, zeigt etwa die achtteilige Motette zu fünf Stimmen „Mein Sünd mich krenkt“, die alle Affekte von Todesbangigkeit und Höllenfurcht bis zu ekstatischem Aufschwung malt und die bacchisch-mystische Gottestrunkenheit des Abendmahlteilnehmers unvergeßlich gestaltet[2]). Das weltliche Gebiet pflegte er nicht mit gleichem Glück: seine strophischen Variationen von Liedern wie „Unsre lieben Hühnerchen“ in Motettenform sind etwas trocken; doch gelingen ihm auch Späße wie das venetianische Quotlibet Zanni magnifico, wo zwei Bettler und ein trinkfester Landsknecht in alter Cacciamanier durcheinanderschwätzen. Man hat aus diesem Stück einen Aufenthalt Eccards in Venedig herleiten wollen, der aber vorläufig urkundlich nicht zu belegen ist; die weiterschweifenden Modulationen seines Trinkliedes Pocula in hesterna sunt stellen wohl die äußerste Konzession dar, die er den italienischen Neuerungen gemacht hat. Hat Winterfeld[1]) auch vielleicht in Einzelheiten gefehlt und übertrieben, so ist es doch vollkommen zu verstehen, wenn sich ihm in Eccard die Blüte und der Inbegriff vorbachscher protestantischer Kirchenmusik verkörperte.

Johannes Stobäus aus Graudenz (1580—1646) trat schon als Fünfzehnjähriger in den Königsberger Kreis Eccards ein, den er nicht mehr verlassen sollte, und hat sich so völlig in die Schreibweise seines Lehrers und Freundes hineingefunden, daß man in dessen von ihm edierten Preußischen Festliedern und seiner vervollständigten Ausgabe von Eccards

[1]) Zur Geschichte heiliger Tonkunst (1850—1852).

[2]) Vergl. auch sein doppelchöriges „O Freude über Freud“ im Kaiserliederbuch f. gem. Chor Nr. 70.

Kirchengesängen seine eigenen Nummern kaum mehr herausfinden könnte, wenn sie nicht als solche bezeichnet wären. Eccards Festlieder für das ganze Kirchenjahr wie des Stobäus Cantiones sacrae von 1624 pflegen nun auch schon vielfach die venetianische Mehrchörigkeit in glänzender Weise, letztere schreiten sogar bis zur Häufung von 19 Stimmen. Typisch für Eccards Schule, der sich durch eine Wehlauer handschriftliche Sammlung des 17. Jahrhunderts noch eine ganze Reihe nordostdeutscher Kleinmeister anreihen[1]), ist jedoch, ungeachtet der vorgenannten Paradestücke, der schlicht motettenmäßige Satz des kirchlichen Strophenliedes für die Sonntagskantorei.

Gehen wir nach Süddeutschland, so bildet der Kreis der Lechner und Glanner (Salzburger Organist seit 1556), Mathias Gastritz und Andreas Raselius (beides Amberger), deren letzterer auch mit Nikolaus Rosthius und Johann Knöfel eine Heidelberger Gruppe bildet, Anton Goßwin (München), Jacob Reiner (Weingarten) und Michael Tonsor (aus Ingolstadt, in Dinckelsbühl) mit ihren typischen „neuen teutschen Liedlein" (geistlich und weltlich) und Motettenbänden, die durch das Ausländertum in die zweite Reihe gedrängte „deutsche Lassoschule". Sie führt die deutsche Musikgeschichte durch die bekannte, seit Senfls Tode datierende, etwa zwanzig Jahre breite Talsenkung ganz stattlich hindurch. Auch der seinerzeit sehr angesehene Nikolaus Zangius (seit 1597 in Braunschweig, Danzig, Wien nachweisbar, seit 1612 Eccards Nachfolger in Berlin) gehört hierher. Bedeutend unter ihnen scheint allerdings (soweit Partituren bisher zugänglich sind) nur der zuerst Genannte gewesen zu sein.

Leonhard Lechner[2]) ist um 1553 im Etschtal geboren (daher Athesinus genannt) und empfing seine musikalische Ausbildung als Kantoreiknabe bei der bayerischen Hofkapelle unter Lasso in München und zu Landshut. 1570 ging er auf die Wanderschaft, fünf Jahre später erscheint er als Schulgehilfe bei St. Lorenz in Nürnberg. Bereits in diesem Jahre widmete er sein erstes Druckwerk (Motectae sacrae vier- bis sechs- und achtstimmig) dem obersten Schulreferenten der Reichsstadt. 1577 gab er seine „Newen Teutschen Lieder zu drey Stimmen nach Art der welschen Villanellen" und eine Sammlung vier- bis fünfstimmiger deutscher Lieder heraus[3])

[1]) v. Winterfeld, Ev. Kirchengesang II Vorrede.

[2]) O. Kade in M. f. M. 1869. A. Sandberger in DTB. V S XXI ff. O. Koller, Musikbuch aus Österr. I. 1904.

[3]) Fünf geistliche und drei weltliche davon bei Commer, Musica sacra XVIII.

und widmete sie der damit erstmals belegten Nürnberger Musikalischen Gesellschaft. In den nächsten Jahren machte er sich als Herausgeber Lassoscher Werke und Sammler anderer Münchner Meister (Harmoniae miscellae) verdient. 1584 berief ihn der Graf Eitelfritz von Hohenzollern nach Hechingen, dem er voll Dankbarkeit für ausgezeichnete Aufnahme ein eigenes Buch fünf- bis sechsstimmiger Messen widmete, doch ging die Freundschaft bereits nach einem Jahre arg in die Brüche, und Lechner drohte von Tübingen aus dem ehemaligen Gönner mit zornigem Brief. Seine Bewerbung um Pinellos Nachfolge in Dresden scheiterte an seinem Katholizismus. Später ging er nach Stuttgart und wurde dort 1595 Hofkapellmeister[1]), doch blieb Nürnberg, wo man ihn bereits im Ratsprotokoll vom 26. Juli 1577 als einen „gewaltigen Componist vnd Musicus" gepriesen hatte, weiterhin sein Verlagsort (Sacrae cantiones 1581, Psalmi poenitentiales 6 vocum 1587, Bearbeitung der Regnartschen Trizinien[2]) 1579 bzw. 1586 zu fünf Stimmen, Neue lustige teutsche Lieder nach Art der welschen Kanzonen 1588). Am 6. September 1606 starb er, bereits seit einem Jahr im Ruhestand, zu Stuttgart.

Neben seiner eigenen Bedeutung als Komponist ist er wichtig als einer der treuesten Parteigänger Lassos. Zumal seine der Bearbeitung Regnartscher Villanellen angehängten alcuni madrigali in lingua italiana (von denen der Eitnersche Neudruck drei bringt) mit so eigenartigen Zügen wie dem in lauter Einzelstimmen aufgelösten Beginn Fato — fortuna — predestinatione — sorte — caso — ventura und der für den Gegenstand fast zu gediegenen Kontrapunktik könnten auf Hans Leo Haßlers Opus 3 gleichen Namens Einfluß gewonnen haben; sie gehören weitaus zum Wertvollsten, was er geschaffen hat — Koller hat vielleicht recht mit der Vermutung, daß hier ein starker Zuschuß Italienerbluts in dem Etschtaler zum Singen und Klingen gelangt ist.

Zu den frühesten Vorkämpfern italienischer Kunst in Deutschland gehört Jacob Meiland[3]), geb. 1542 zu Senfftenberg in der Lausitz, Dresdener Chorknabe, Leipziger Student, Ansbacher Hofkapellmeister bis 1574, dann kurze Zeit in Frankfurt a. M, Organist in Celle, schon 1577

[1]) Seine dortige Bestallung nebst Briefen bei Sittard, Musik am württembg. Hofe I 27ff.

[2]) Neudruck in den Publikationen der Gesch. f. Musikforschung Bd. 19.

[3]) Reinh. Oppel, J. M. (Diss. München 1911). C. Valentin S. 82—88 mit Abbildung zweier Einzeldrucke.

zu Hechingen gestorben. Er hat zwar nur Flandern, nicht Italien selbst besucht, trotzdem zeigen die acht neugedruckten Sätze aus seinen fünfstimmigen Motetten von 1564 bei Proske ihn auf den Spuren Merulos und Ciprians de Rore[1]). Ein „Herzlich tut mich erfreuen" aus seinen „teutschen Liedlein" von 1569[2]) ist bereits ganz schlicht villanellisch, während Ambros[3]) ihre Fortsetzung von 1575 wegen der Durchführung gleichbleibender Ballettrhythmen, ohne daß sie doch als Tanzstücke gemeint gewesen wären, mit Gastoldi und Donati zusammenstellt. Uns Heutigen will Meilands Begabung trotz vieler liebenswerter Züge nicht eigentlich als hinreißend erscheinen, aber Paulus Melissus behauptete 1575 kühnlich: „Wenn Orlando zu den Engeln versammelt worden wäre, hätte Meiland ihn völlig ersetzen können." Nun, die den Drucken vorgesetzten Lobgedichte hatten ja schließlich die Aufgabe, emphatisch zu sein.

Auch solch ein Frühverstorbener ist Hieronymus Gregor Lange, dessen reiche Wirkung zumal in Schlesien sich bis in die Lautentabulaturen hinein verfolgen läßt. Um die Jahrhundertmitte im brandenburgischen Havelberg geboren, seit 1573 Student und schon im nächsten Jahre Kantor in Frankfurt a. O. (wo damals seit kurzem auch der Musikalienverlag blühte), siedelte er 1583 als schon an Lähmungen schwer Leidender nach Breslau über; vier Jahre darauf wurde der arme Krüppel von seinen Schmerzen erlöst. Neben seinen 67 deutschen Gesängen zu drei bis sechs Stimmen stehen 78 lateinische zu vier bis zehn Stimmen, auf denen das stärkere Gewicht seiner Begabung liegt, voran die zwei Bände Sacrae cantiones von 1580[4]). Unter ihnen ragen besonders hervor das echt selbsterlebte Vae misero mihi, in welchem Lange als früher Schüler der Chromatiker kühn alle Stationen des Quintenzirkels zwischen H-Dur und B-Moll innerhalb weniger Akkorde durchmißt[5]); das reizende In dulci jubilo, das durch Gegenüberstellung von erster bis vierter und zweiter bis fünfter Stimme venetianische Doppelchörigkeit vortäuscht; das ergreifend herbe Media vita auf den Tod seines Gönners G. Musculus; die madrigalisch bildhafte Hochzeitsmotette Ego dormio aus dem Hohen-

[1]) Leichtentritt S. 320.

[2]) E. Valentin S. 89.

[3]) Musikgeschichte III² 578.

[4]) Neuausgabe nebst einigen Motetten aus Breslauer Handschriften von R. Starke (Publ. Bd. 25).

[5]) Vgl. auch die höchst fortschrittliche Nr. 22 von J. Knöfels Neuen teutschen Liedlein (Nürnberg 1581) Ad genus chromaticum (B. A. Wallner, Steinätzkunst S. 233 ff.)

liebe. Am liebsten wählt der bresthafte Mann Texte, in denen er Gott und Menschen um Hilfe in seiner Not anruft; ein geographischer Außenseiter und doch ein Vorbote der Gallus und Haßler. Seiner Nachwirkung z. B. auf Christoph Demantius wurde bereits in anderem Zusammenhang gedacht.

Vereinigten die Druckausgaben des Egerers Clemens Stephan von Buchau (seit 1567) noch ganz überwiegend deutsche Autoren, so bereiten die fast rein italienischen Sammelwerke des aus Liegnitz stammenden Nürnberger Ägidienkantors Friedrich Lindner (Dresdener Chorknabe, Stipendiat in Pforta und Leipzig, Tenorist unter Meiland in Ansbach, † 1597 in Nürnberg) seit 1585 (je mehrbändig die Sacrae Cantiones, Gemma musicalis, Corollarium) den großen Stilumschwung in Deutschland zugunsten der gabrielischen Schule ebenso vor wie die zwei Bände des Münchener Jesuiten G. Victorinus (Thesaurus Litaniarum seit 1596) und Caspar Haßlers Sammmlung Sacrae symphoniae (1596); eine Erfurter Sammlung von 1587 textiert schon welsche Madrigale zu deutschen geistlichen Gesängen um. All diese eifrigst gekauften Sammelwerke machten die deutschen Musiker, auch wenn sie nicht nach Venedig wallfahrten konnten, mit der Existenz und dem Schaffen der Marenzio, Nanino, Vecchi, Anerio, Porta, Ruffo, Ferrabosco, Merulo, Soriano, Striggio, Zoilo, Antegnati, de Werth, Ingegnieri, Fossa, Maffaino, Palestrina und Victoria bekannt. Es läßt sich vorstellen, wie gewaltig diese Offenbarungen einer höchstkultivierten Kunst auf die Generation der damals Zwanzigjährigen gewirkt haben müssen. Die glanzvolle Epoche Jacob Handls und Haßlers beginnt, die man als den eigentlichen Höhepunkt der verhältnismäßig kurzen Zeit reiner, vom Barock noch unberührter Renaissancekunst in Deutschland betrachten darf.

Jacob Gallus (Handel, Handl, Händl, Petelin = Hahn [krainisch]) ist 1550 in einem Ort von Krain, vielleicht Reifniz, als Bauernsohn geboren worden. Als junger Mensch kam er, vermutlich nach Knabenjahren in dem venetianisch beeinflußten Fiume oder Triest, in die Kantorei des niederösterreichischen Stifts Melk, war 1574 Sängerknabe der Wiener Hofkapelle, wo damals Ph. de Monte und J. Regnart wirkten, und wanderte vier Jahre durch Böhmen, Mähren und Schlesien als Musiker von Stift zu Stift, wobei er zumal längere Zeit in Breslau schöpferisch tätig gewesen sein muß. 1580—1585 war er Domkapellmeister beim Bischof von Olmütz mit der speziellen Aufgabe, dort die musikalischen Neuerungen des Tridentinums durchzuführen. Bis zu seinem bereits am 18. Juli 1591 erfolgten Tode lebte er in Prag, wo

er nur eine kleine Kantorstelle bekleidete, um in der Hauptsache der Niederschrift und Drucklegung seiner umfangreichen musikalischen Werke leben zu können[1]). Als solche sind in der Hauptsache zu nennen die 16 gedruckten Messen zu vier bis acht Stimmen (1580), das vierbändige Opus musicum (1586—1590)[2]), die (lateinischen!) Madrigale Moralia zu fünf, sechs und acht Stimmen (1586) und die wegen hämischer Bemerkungen von Konkurrenten wieder zu vier Stimmen zurückkehrenden Harmoniae variae von 1591, außerdem mehrere nachgelassene Motettenreihen und eine Handvoll ungedruckter Messen sowie einzelner Chorsätze.

Handls künstlerisches Lebenswerk wird seinem Werte nach sehr umstritten: während er von den einen als „deutscher Palestrina" gefeiert und z. B. von Rade, Riemann, Leichtentritt hoch geschätzt wird, zieht ihm Ambros schon den Aichinger entschieden vor, und Th. Kroyer weist in seiner eingehenden Besprechung des Opus musicum[3]) auf häufige technische Mängel hin, die sich offenbar aus Handls autodidaktischer Erziehung erklären, ohne daß er doch den großen Ideenreichtum, poetischen Darstellungswillen und hohen künstlerischen Ernst des österreichischen Meisters verkennte. Handl ist in seiner auf stärkste volkstümliche Wirkung bei hoher Empfindungsglut und kühner Ausnutzung materieller Mittel gestellten Tonsprache gewissermaßen ein erster musikalischer Vertreter des frühen Jesuitenstils, wie er auch in seiner Olmützer und Prager Zeit als streng katholischer Laie nachweislich in engen Beziehungen zu den Jüngern Loyolas gestanden hat. In den mehreren hundert Motettensätzen seines Hauptwerkes sucht er fast lückenlos alle Besetzungskombinationen vom Duo bis zum 24stimmigen Satz in drei Chören durchzuproben und bietet damit geradezu ein Lehrbuch des mehrchörigen Tonsatzes[4]). Sehr merkwürdig sind seine Versuche in der venetianischen Chromatik; sie überschreiten manchmal, z. B. in dem Motettensatz Mirabile mysterium, geradezu die Auffassungsfähigkeit unserer Tonvorstellungssphäre, woran trotz liebevollster Analysen[5]) doch wohl z. T. eher eine Verkennung der ihm gesetzten Grenzen als eine überlegene Entdeckergabe die Schuld trägt; immerhin gebührt

[1]) Biographie von J. Mantuani in DTÖ. VI 1.

[2]) Neudruck von Mantuani und E. Bezecný in DTÖ. VI 1, VII 1, XV und XX 1. Einzelne Motettensätze bei Proske, Musica divina, Riemann und anderen.

[3]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch XXII (1909) S. 122ff.

[4]) Leichtentritt, Gesch. d. Motette S. 290ff.

[5]) Riemann, Handbuch II 1 S. 433.

solchen Experimenten das Verdienst, die Ohren der Zeitgenossen für die kommenden harmonischen Kühnheiten der Monteverdizeit vorbereitend ausgeweitet und die Kunst anregend vor Stagnation geschützt zu haben. Dabei ist das Opus musicum überreich an wirklich künstlerischen Leistungen, denen auch heut noch volle Lebensfähigkeit innewohnt. So hat das Ecce quomodo moritur aus dem zweiten Band in seinem schlicht akkordischen, aber sehr ausdrucksvoll rhythmisierten Satz trotz des lateinischen Textes selbst bei den Protestanten bis zur Gegenwart eine höchst bedeutende Rolle als Begräbnisgesang gespielt[1]).

Man darf Gallus den ersten großen Koloristen unter den deutschen Tonmeistern nennen, der in wahrhaft Tizianschen Farben schwelgt und zumal in satten, dunklen Nuancen Herrliches bietet. Daß damit gleichzeitig ein gewisses Nachlassen in der kontrapunktischen Linienbeherrschung Hand in Hand geht, ist eine mit der malerischen Entwicklung jenes Zeitalters parallellaufende, natürliche Erscheinung. Er malt mit breitem Pinsel, gibt bunte Flächen und setzt oft Akkorde unvermittelt nebeneinander, die vom heutigen Standpunkt aus zu harten Querständen führen, so mit Vorliebe gleichnamige Dur- und Moll-Varianten, die er als einfache Klangschattierungen auffaßt. Bezeichnend für seine Licht- und Schatteneffekte ist etwa folgende Gruppierung hoher und tiefer Stimmen (Op. mus. Bd. 1, XXIII), achtstimmig für zwei Chöre:



[1]) Dieses und sein einziges deutsches Lied (Selneccers „O herre Gott") von E. Thiel eingerichtet im Kaiserliederbuch f. gem. Chor (Nr. 25 u. 26). Noch heut begehen Schulpforta und die Franckeschen Stiftungen zu Halle ihre „Eccefeiern".



An die Gralsszenen in Wagners Parsifal erinnernde Klangeffekte!

Wir haben es hier mit den für die venetianische Schule charakteristischen Doppelchören und Echomanieren zu tun, die von der Aufstellung der getrennten Klangkörper in den einander gegenüberliegenden Apsiden der Markuskirche (daher der Name „Apsidenchöre") zwar nicht ihren Ursprung genommen, der wohl schon in der Idee der Antiphone liegt, wohl aber fortdauernde praktische Erprobung und Weiterentwicklung erfahren haben. Welch ganz verschiedene Welt, welch erstaunlicher Stilunterschied dieser weich sinnliche, mit leichter Hand raffiniert abgewogene Klanggenuß in gegensätzlichen Orgelregistern gegenüber dem rein spiritualistischen, spröde gothisch sich mit Stimmführungsproblemen in schwerer Gedankenarbeit abmühenden Geflecht der Isaac-Senfl-Zeit! Freilich führen die Echoeffekte der mehrchörigen Werke manchmal zu Wortspielereien und Pointewitzen, die mit echt renaissancemäßigem Diesseitertum die Schranken kirchlicher Würde zu überschreiten drohen.

Eng damit zusammenhängend ist das Gefallen Handls an sinnfälliger Schilderung, an plastischer Ausschöpfung aller im Textwort schlummernden Anregungen, wie sie zunächst im italienischen Madrigal üblich geworden war und deshalb als „Madrigalismus" bezeichnet wird. Ein Motiv wie das bei der Magierhuldigung (1. Bd. Nr. XLVIII):



zeichnet mit schlagkräftiger Kurve den ganzen Vorgang des Hinkniens vor dem von seiner Mutter hoch emporgehaltenen Kinde — ähnliche Beispiele ließen sich zu Dutzenden geben.

Es ist kein Zufall, daß all solche, auf „ins Gehör fallen" zielende Schilderungen sich in den Oberstimmen zeigen: deutlich kündet sich die neue Zeit des monodischen Stils mit akkordischer Begleitung an. Auf weite Strecken hin deklamieren die vielstimmigen Chöre Handls in einfachem Accentus mit geringem Harmoniewechsel ihr Rezitativ rasch herunter (vgl. die Oratio Jeremiae, 3. Bd. Nr. XXVI und XXVII), und eine ganz neue Dreiklangsthematik (z. B. in dem 8+8=16stimmigen Doppelchor 1. Bd. Nr. XXXI bei in tympano et choro) setzt sich gegenüber der bisherigen, überwiegend stufenweise schreitenden Diatonik durch — ebenfalls ein starker Schritt auf dem Wege zur modernen Volkstümlichkeit.

Dieses Ringen nach Ausdruck um jeden Preis sprengt aber gerade in jenem kurzen Augenblick reinster Acapella-Epoche auch schon wieder die strengen Stimmführungsregeln des ausgesprochenen Vokalsatzes: verminderte Quarten-[1]) und übermäßige Sekundenschritte bilden samt einem gewissen Schwulst das Seitenstück zu den pathetischen, aufgeregten Faltenwürfen der Hochrenaissance, und kühne Zufallsharmonien kommen zustande.

Übrigens stehen Handl und seine Stilgenossen den älteren imitatorischen Satzkünsten noch nicht völlig fern; er brüstet sich sogar gelegentlich mit Holländer-Kanondevisen und Rotationsfinessen, aber es ist schon ein bewußtes Kokettieren mit einer ihm eigentlich fremd gewordenen Handwerksübung.

Zeigen seine Motetten überwiegend venetianische Orientierung, so spricht aus seinen Messen, über die wir P. Wagner[2]) ausgezeichnete Auskunft verdanken, starker französischer Einfluß, der vielleicht am direktesten durch den Prager Hoforganisten Ch. Luyton übermittelt worden ist. Als französisch erscheint vor allem die manchmal erstaunliche

[1]) Claudio Monteverdi verteidigte sie 1603 gegen Artusi durch den Hinweis, er habe durch sie „auf neue Weise die Affekte darzustellen unternommen".

[2]) Geschichte der Messe I 330ff.

Knappheit der Form und die Eiligkeit der Texterledigung bei wortreicheren Stücken, wie auch der dem Typus der „Chansonmesse" eigene Verzicht auf choralen Cantus firmus. Gallus bezieht seine Themen teils von französischen, teils von deutschen weltlichen Liedern. In einer kanonischen Messe, welche vierstimmig oder mit Berücksichtigung der vorgesehenen Pausen auch doppelchörig mit acht Stimmen ausgeführt werden kann, erscheint er mir als Nachahmer Leonhard Pamingers, von dem sich Werke in seinem Nachlaß befunden haben. Die Bevorzugung des Tripeltakts und marschartiger Rhythmen selbst auf Kosten guter Deklamation sowie der Verzicht auf lange Melismen bezeugen ebenso wie kurze, behältliche Melodik und sehr naiv auf Quintschritte beschränkte Bässe seine populären Bestrebungen. Doch war die Glanzzeit der alten Messe bereits vorüber, und er ist darin ein echtes Kind seiner Zeit, daß seine Motetten die Meßvertonungen nach Bedeutung und Umfang weit überstrahlen. — Zur Schule Handls (wenn wir von den mehrfachen Nachahmern seiner Passionen absehen) kann man auch den Tiroler Franziskaner Blasius Ammon rechnen (Messen, Introiten und Motetten um 1590 in Wien und München).

Wir kommen zu dem herrlichen Hans Leo Haßler, dem größten Meister der deutschen Renaissance-Tonkunst, der, trotz eines kurzen Lebens voll Krankheit, in unbewußter Planmäßigkeit fast jede der ihm zu Gebote stehenden Formen mit wahrhaft klassischen Sammlungen bedacht hat[1]). 1564 als Protestant und Sohn des aus der „Bergkreien"-Stadt Joachimsthal stammenden Organisten Isaac Haßler zu Nürnberg geboren, bildete er sich samt seinen Brüdern Jakob und Kaspar bereits früh zum tüchtigen Musiker heran; Leonhard Lechner und Sebald Heyden mögen seine Lehrer gewesen sein, der betriebsame Ägidienkantor Friedrich Lindner wird ihm italienische Anregungen vermittelt haben, Lasso hat mit seinen Werken ebenfalls stark auf den Jüngling gewirkt. Als Zwanzigjähriger reiste er (wahrscheinlich mit städtischer Unterstützung, wie es später bei seinem Bruder Jakob nachweisbar ist) zu weiterem Studium nach Venedig, wo er bei Andrea Gabrieli mit dessen Neffen Giovanni zusammen eifrig der neuen Kunst echochöriger Koloristik und freier Orgelkomposition nachging. Haßler ist also wohl der erste Italienfahrer unter den großen deutschen Musikern gewesen. Der junge Deutsche hielt sich zwar nur etwa fünfzehn Monate in der Lagunenstadt auf, muß hier aber sogleich durch Talent und persönliche Vorzüge stark aufgefallen

[1]) Biographie von A. Sandberger in DTB. V 1.

sein, vermachte ihm doch der gefeierte Lehrer (seit 1566 Organist an der zweiten Orgel der Markuskirche) auf dem Totenbette einen kostbaren Ring, und noch im Jahre 1600 ließ der inzwischen ebenso hochberühmt gewordene Giovanni Gabrieli eine mit Haßler gemeinsam komponierte Hochzeitsmusik drucken. Es ist vielleicht ein Glück, daß Haßler sich nicht noch länger den schmeichelnden südlichen Einflüssen überlassen hat, die ihn vielleicht zu einem musikalischen Rubens umgeprägt hätten; bildet doch gerade die Mischung von deutscher und venetianischer Schreibweise den besonderen Reiz seiner frühen Meisterwerke.

Anfang 1585 finden wir „Gianleone“ als Organisten Oktavians II Fugger in Augsburg, wo er nicht nur den Kirchendienst am katholischen Dom besorgte (sein Nachfolger wurde dort Chr. Erbach), sondern vor allem auch bei den Fuggerschen Gastmählern und Gartenfesten den Kammerorganisten abgegeben hat. Wir werden dem großen Bankiergeschlecht der „Barone von Kirchhain und Weißenhorn“ als Mäzenen deutscher Musiker noch öfters begegnen; diesem Oktavian widmete Haßler seine erste größere Veröffentlichung: die Kanzonetten von 1590, in deren italienischer (!) Vorrede er bescheiden von seinem sterile ingegno, also seiner schweren Arbeitsweise spricht. In Augsburg war Haßler bald beliebt — ein schönes Talent zur Freundschaft hat ihn durch sein ganzes Leben freundlich begleitet —, und abgelehnte Berufungen nach Dänemark, zu Erzherzögen und Kurfürsten zeugen ebenso von seinem rasch wachsenden Ansehn wie die Tatsache, daß Kaiser Rudolf II. ihn und seine Brüder bereits 1595 in den Adelstand erhoben hat. Fünf Jahre später wurde er gegen ein recht erhebliches Gehalt als Führer der Stadtpfeifer, also gewissermaßen als „städtischer Musikdirektor“, in Augsburg angestellt. 1602 kehrte er als städtischer Oberkapellmeister in seine Vaterstadt Nürnberg zurück, wo man ihn auch als kunstreichen Verfertiger von Musikautomaten hochschätzte (in Augsburg hinterließ er einen langwierigen Prozeß um seine Spieluhrenpatente[1])), und wurde gleichzeitig in absentia zum „kaiserlichen Hofdiener“ ernannt; doch konnte er später die ihm aus diesem Titel zufließenden Einkünfte nur durch mehrmalige Reisen nach Prag mühsam beitreiben. Seine neuen Nürnberger Brotherren schrieben schon damals voll Verehrung über ihn ins Ratsprotokoll: „Sintemal außer Zweifels, das dieser Zeit seines Gleichen in Teutschland nitt Ist vnd auch vnter den Teutschen biß auff diese Zeit kein solcher Componist gefunden worden“. Sein Bruder Jakob war seit 1602

[1]) Vgl. Ebd. JMG. XV.

Kammerorganist des Kaisers und wird es mit betrieben haben, daß den Haßlers 1604 eine neue Wappenbesserung nebst Verleihung des Namens „von Roseneck“ zuteil wurde. Im gleichen Jahre zog Haßler nach Ulm wo er die junge Kaufmannstochter Cordula Clauß heiratete — die späte Ehe blieb kinderlos. Schon quälte ihn ein Lungenleiden, 1608 trat er noch in Dresden ein neues Amt als Kammerorganist und Musikbibliothekar des Kurfürsten Johann Georg I. an — als er diesen 1612 zur Krönung des Kaisers Mathias nach Frankfurt begleitete, starb er dort, achtundvierzigjährig, den 8. Juni an der Schwindsucht und wurde unter ungewöhnlichen Ehren zu Grabe getragen. In rührenden Worten schildert der noch vorhandene Leichensermon, wie christlich Hans Leo seine letzten schweren Stunden ertragen. Ein Bild des Zwanzigjährigen zeigt uns einen kleinen, schmächtigen Mann in hoher Halskrause, ziemlich häßlich, mit einem Ziegenbärtchen und langen, abstehenden Ohren, einer hohen Stirn und starr aufsteigender Haarbürste, mit einem zarten, schmalen Mund und den schönen, schmerzlich großen Augen des früh Leidenden — es ist ein an Hugo Wolf gemahnender Wissensblick.

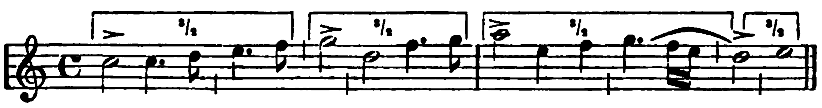
Ungewöhnlich vollzählig liegen bereits Neudrucke seiner Werke vor[1]), die wir daher bequem vor uns aufreihen können. Gleich seine primitiae, die Kanzonetten von 1590, zeugen von venetianischen Studien — es sind 24 kleine vierstimmige Gesänge auf meist kurze italienische Vierzeiler im volkstümlichen Akkordsatz Note gegen Note. Hier ist kein Cantus firmus, keine komplizierte, durch polyphone Stimmeneinsätze verdunkelte Periodik, die einzelnen Zeilen schließen mit entschiedenen Einschnitten, überall herrschen klare Dur- und Moll-Verhältnisse, selten findet sich chromatische Ausstattung. Der Bau ist meist zwei- oder dreiteilig mit symmetrischen Reprisen, doch ohne neuen Text wie bei der altdeutschen Stollenwiederholung — hier wird im romanischen Geiste eben Form um der Form willen gepflegt! Gegenüber der alten Hexachordmelodik wird die neue Leittonthematik bevorzugt, die mit Vorliebe das Tetrachord um das Subsemitonium modi herum aufsucht.

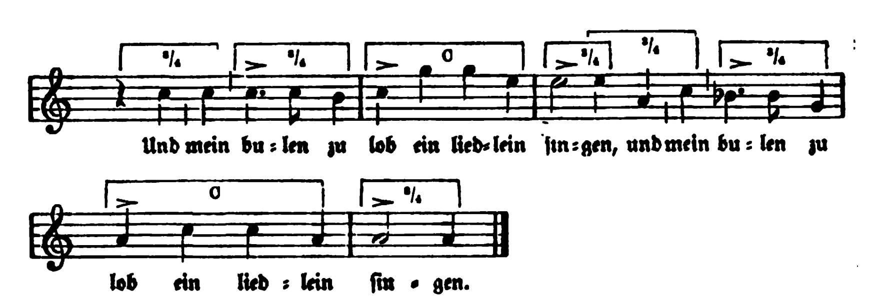
---

[1]) Kanzonetten (hrsg. v. R. Schwartz, DTB. V 2). Cantiones sacrae (hrsg. v. H. Gehrmann, DTD. II). Neue teutsche gesang (hrsg. v. R. Schwartz, DTB. V 2). Madrigale (hrsg. v. R. Schwartz, DTB. XI 1). Messen (hrsg. v. J. Auer, DTD. VII). Lustgarten (Publikat. 15, hrsg. v. Fr. Zelle). Sacri concentus (hrsg. v. J. Auer, DTD. XXIV und XXV). Psalmen und Lobgesang fugweis (hrsg. v. Kirnberger auf Veranlassung der Prinzessin Amalia von Preußen 1777). Psalmen und geistl. Lieder simpliciter (hrsg. v. Teschner 1865). Ausgewählte Orgelwerke (hrsg. v. E. v. Werra, DTB. IV 2). Außerdem vieles in den Sammelwerken von Proske, Commer usw.

Die Texte scheinen besonders dafür ausgewählt zu sein, um alle Spielarten von affetti experimentierend darzustellen. Doch unterliegt Haßler nirgend der Gefahr, pathetisch und theatralisch zu werden, sondern bewahrt stets deutsche Keuschheit und Ursprünglichkeit. Durch die Gegenüberstellung zwei- bis dreistimmiger Partien mit dem vollen Quartett erzielt er trotz oder eher sogar wegen der geradezu Haendelschen Schlichtheit der Mittel echt künstlerische Wirkungen, wofür das Core mio (Nr. 6) oder zumal das auch textlich an Schumanns „Allnächtlich im Traume" gemahnende Chi me consola (Nr. 7) mit seiner tiefen Innigkeit als Beleg dienen darf.

Wegen ihrer italienischen Texte scheinen die Kanzonetten keine größere Verbreitung gewonnen zu haben, und Haßler selbst schuf ihnen bald glücklichere Rivalen, indem er eine neue, an Gastoldi geschulte Flüssigkeit und Duftigkeit auf deutsche Gedichte übertrug: die Sammlung „Neue teutsche gesang" von 1596 darf als die unmittelbare Fortsetzung und künstlerische Erfüllung der in seinem vorigen Werk eingeleiteten Entwicklung gelten. Man nennt ja allgemein den Lustgarten von 1601 als Haßlers Gipfelleistung auf dem Gebiet des deutschen Liedes, und in der Tat zeigt er dort an durchschnittlich etwas freier geformten Texten eine noch höhere Abklärung und Schmiegsamkeit dem Formschema gegenüber, dessen Betonung in der früheren Sammlung gelegentlich noch ein wenig als Selbstzweck anmutete. Dafür bezaubert aber an der Veröffentlichung von 1596 die unvergleichliche Frische und Liebenswürdigkeit, der verschwenderisch sprudelnde Quell reizender musikalischer Erfindungen. Haßler ist auch, wie er selber bezeugt, der Verfasser seiner deutschen Texte und als solcher ein aller Ehren werter Dichter. Er liebt strahlend helle Klangfarben (vgl. Nr. 7 „ich brinn") und bringt gegenüber der alten (von ihm übrigens auch noch stellenweis in bewußter Betonung des Volksliedmäßigen benutzten) agogischen Triolierung isometrischer Bildungen die neue, von den Italienern erdachte Manier freier Taktwechsel gegen die Mensuraltaktierung. Ich gebe im folgenden Beispiel oben die ideellen, unten die notierten Taktstriche (Nr. 18, sechsstimmig); erst tritt $\frac{6}{4}$-, dann $\frac{3}{4}$ Takt hervor:





Ebenfalls neu sind so hingebungsvolle Motive wie in Nr. 12 (Dein äuglein klar) die Stelle



mit ihren durchführungsartigen Wiederholungen in der Abfolge G-Moll—D-Moll—C-Moll—D-Moll.

Hier findet sich auch das holdselige „Junckfraw, dein schöne g'stalt", das wie kaum ein anderes Stück imstande ist, des Meisters Genialität ermessen zu lassen, zugleich ein Musterbeispiel der Kanzonettengattung und eins der wundervollsten Kunstwerke deutscher Musik überhaupt [1]). Der vierstimmige Satz ist dreiteilig, die Außenteile werden wiederholt. Die Motivverkettung zeigt hier schon jene überschwängliche Wiederholungsthematik, wie sie etwa Brahms in den Anfangsthemen seines F-Moll-Quintetts und B-Dur-Sextetts liebt. Von himmelstürmendem Übermut getragen ist das so keck rhythmisierte „Frisch auf, laßt uns ein guts Glas mit Wein" mit seinem notenlosen „Juch!" in allen Stimmen (Kaiserliederbuch f. gem. Chor Nr. 268), von hoher Anmut sind „Feinslieb, du hast mich gfangen" (ebendort Nr. 344) und das fünfstimmige „Herzlieb, zu dir allein" (desgl. Nr. 345), ein wahrhaft strahlendes Stück ist das doppelchörige Oktett „Mein lieb will mit mir kriegen" (desgl. Nr. 332) in seiner heldenwüchsigen, lachenden Kraft — da herrscht Siegfried- und Brünhilden-Ringlust!

Die 33 Madrigale von 1596 hat Haßler dem Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel (dem Mäzen des jungen Heinrich Schütz), selber einem

[1]) Siehe das Kaiserliederbuch f. gem. Chor. Raummangel verbietet mir leider eine eingehende Analyse.

recht ansehnlichen Tonsetzer, zugeschrieben, wollte also wohl mit diesen fünf- bis achtstimmigen Sätzen besondere fachmännische Ehre einlegen — was ihm denn auch voll und ganz gelungen ist. Hier findet sich (schon durch die größere Stimmenanzahl von Natur veranlaßt) alles viel weiter und kunstvoller ausgeführt als in den Kanzonetten; stellt doch das Madrigal die Prunk- und Paradeform der Renaissancekomponisten dar. Die melodischen Linien sind weiter geschwungen, die Stimmenkomplexe kontrapunktisch mehr gelockert, die Diktion ist leidenschaftlicher, wie es der Wahl affektvoller Strophen von Tasso, Petrarca und Guarini entsprach. Neben den Liebesszenen, die sich in der achtstimmigen Nr. 30 zum dramatischen Dialog zwischen Mann (tiefer Chor) und Weib (hoher Chor) verdichten können, sind zarte Landschaftsbilder (wie Nr. 6 Qui dove i sacri und Nr. 12 Limpido e fresco fonte bezeichnend — entzückend schwebende Naturschilderungen von sanftester Tönung, wie sie seit den Tagen des Minnesangs in Deutschland nicht mehr gehört worden waren. Ein sozusagen Corotsches Schilfgrün und Silbergrau.

Der schon erwähnte „Lustgarten", dem nachmaligen Winterkönig Friedrich von der Pfalz gewidmet, enthält 39 vokale und 11 instrumentale Sätze, letztere festlich pompöse Intraden zu sechs Stimmen, die offenbar für Nürnberger Ratsessen und Geschlechtertänze dienen sollten. In den textierten Stücken kündet sich bereits bedeutsam das kommende Zeitalter der Suite an: ein guter Teil besteht aus Tanzliedern (schon an ihrem fa la la als solche kenntlich)[1]), denen der dreizeitige Proporz, auf gleichen Text zu singen, nachgestellt ist. Mehrstrophige Vorwürfe werden nicht nach Kanzonettenart auf dieselbe Melodie abgesungen, sondern in einer Reihe von Tonsätzen zyklisch abgehandelt; so etwa der derblustige Brautnachtsschwank Nr. 11—14 mit seinen anzüglich-spaßhaften Hoqueten im dritten Satz.

Hier findet sich auch die wundervolle, zum Volkslied gewordene Melodie Haßlers „Mein gmüt ist mir verwirret von einer Jungfrau zart"[2]), deren fünf Strophenanfänge das Akrostichon „Maria" ergeben. Schon sehr bald mit dem Kirchenlied „Wie soll ich dich empfangen" verkoppelt, ist das Lied mit den Paul Gerhardtschen Texten „Befiehl du deine Wege" und „O Haupt voll Blut und Wunden" unsere berühmteste geistliche Kontrafaktur geworden. Übrigens liegt Bachs phrygische Harmonisierung als „Wenn ich einmal soll scheiden" dem

[1]) So die Gagliarde „All Lust und Freud", Kaiserldb. f. gem. Chor Nr. 346.
[2]) Kaiserliederbuch f. gem. Chor Nr. 342.

Tonerfinder noch fern, der sich mit Terzschlüssen in C-Dur begnügt. Nicht unerwähnt bleibe, wie im „Lustgarten" gelegentlich auch der kühne Ausdrucksästhetiker neutönerisch hervorlugt. Welchen Wechsel von Sonnenschein und Düsternis weiß er einerseits durch strahlendes H-Dur, andrerseits durch einen frappanten übermäßigen Dreiklang und altertümlich Isaacsche Quartenparallelen in folgende sechs Takte zu legen! (Fis-Moll kommt durch die Chiavette zustande).





Von Haßlers Kirchenmusik konnten die Cantiones sacrae von 1591 (39 bzw. 48 lat. Motetten, 2. Aufl. 1597, 3. Aufl. 1607) und die Sacri concentus von 1601 (44 Stücke nebst drei ausgedehnten Instrumentalkanzonen à la Gabrieli) nach Nürnberger Gebrauch so gut dem protestantischen wie dem katholischen Gottesdienst zugute kommen, welch letzterem zumal die zweite Sammlung einen erheblichen Teil der Texte entnimmt, während einzelne metrische Dichtungen evangelische Privatarbeiten darstellen. Haßler erscheint als einer der größten Meister der Motette[2]), für die er neben deutscher gedanklicher Schulung südlich geläuterten Klangsinn mitbrachte. Mit unglaublicher Sorgfalt balanciert er die einzelnen Parte bereits im Quartettsatz gegeneinander aus, und erzielt durch Berücksichtigung jeder günstigen Stimmlage satteste, leuchtende Farben; selbst einen einzelnen Akkord weiß er

[1]) Eine Anspielung auf Gumpelzhaimers „Ich armer Sünder klage" (DTB. X 2 S. 72)?

[2]) Vgl. Leichtentritt, Gesch. d. Motette S. 297 ff.

durch rechtzeitiges Abbrechen und Neubeginnen einzelner Stimmen merkwürdig vielfältig zu instrumentieren. Wo er vollends die beliebten Wechselchöre einmal zum vollen Werk vereinigt, weiß er geradezu elementare Klangwirkungen zu erzielen. Dann setzt er breite akkordische Flächen hin, die er durch kleinste Umlegungen, Durchgänge, Vorhalte zu beleben vermag. Auf Herbheiten wie gleichzeitige Auflösung und Beibehaltung einer Dissonanz oder arge Querstände kommt es ihm dabei weiter nicht an.

Das Schwergewicht liegt bei ihm nicht eigentlich in einer besonders tiefsinnigen Erfindung der Gedanken, sondern eher in der sonnigen, urgesunden Menschlichkeit, die hinter den Werken steht. Da sind als besondere Glanzstücke etwa der ernste sechsstimmige Psalm Deus noster refugium, das elfstimmige Miserere für drei Chöre, die zwölfstimmige Erzählung von der Hochzeit zu Kana und in gleicher Besetzung das kraftvolle Duo seraphim clamabant hervorzuheben.

Die sacri concentus zu fünf bis zwölf Stimmen zeigen im wesentlichen die gleichen Vorzüge, und ihr Herausgeber J. Auer rühmt an ihnen mit vollem Recht „Innigkeit, eichenstarke Kraft und prächtige Faktur"; man sehe nur das imposante O sacrum convivium zu sieben Stimmen oder die zwanzig kurzen Absätze des Miserere, in denen Haßler alle Kombinationen vom Duo bis zur Zwölfstimmigkeit erprobt. Am schönsten wirkt der Meister sich allerdings immer dort aus, wo er Jubel und Glanz schildern darf; nur schade, daß er so ungewöhnliche Ansprüche an den Umfang der Stimmen stellt — das wird den modernen Wiederbelebungsversuchen stets eine gewisse Schranke setzen.

Diese haben besonders bei den Messen Haßlers schon seit fast einem Jahrhundert (Proske, Witt u. a.) lebhaft und erfolgreich eingesetzt. Sie sind die volkstümlichsten unter den deutschen Vertreterinnen dieser Gattung während des 16. Jahrhunderts. Ja, der Drang nach Popularität berührt stellenweise schon fast die Grenze des noch Stimmungsgemäßen — hier geht der freundlich-liebenswürdige Musikant mit dem Tondichter der hehren Opferzeremonie gelegentlich ein wenig durch. Der Meister bevorzugt als Themen eigene Motetten, die auch einzelnen seiner Messen sine nomine zugrundeliegen dürften. Wo sich die Vorlagen vergleichen lassen, zeigt sich oft ihre ganz überraschend wortgetreue Beibehaltung, es kommt manchmal auf einfache Umtextierungen heraus (so etwa in der sechsstimmigen Missa über die Motette Quem in coelo), und diese erklären mehrmals die munter taktierte Melodik. Damit soll aber nichts gegen den Wert der Werke selbst gesagt werden; im

Gegenteil handelt es sich zumeist um Schöpfungen sehr hohen Ranges, von denen viele Sätze in ihrer Innigkeit tiefgehender Wirkung sicher sind. Hier schwelgt Haßler so recht in den Echoeffekten, welche die Weite des Kirchenraums dem Schüler der Venetianer nahelegte; die achtstimmige Missa sine nomine zeigt in ihrem herrlichen Klange aber auch Beziehungen zu der größeren Strenge der römischen Schule und darf vielleicht als eine (natürlich deutsch modifizierte) Verbeugung vor Palestrina angesehen werden.

Hatte Haßler der Protestant sich so in den hohen Formen des katholischen Ritus, die damals allerdings auch noch dem Festgottesdienst des neuen Bekenntnisses angehörten, meisterlich geübt, so mußte es ihn drängen, seine Aufmerksamkeit nun auch der für die eigene Konfession besonders charaktistischen Gattung des evangelischen Chorals zuzuwenden. Ihr widmete er als Letztes zwei einander symmetrisch ergänzende Werke: die „Psalmen und christlichen Lobgesänge, mit vier Stimmen auf die Melodien f u g e n w e i s e komponiert“ (1607) und die „Geistlichen Lieder und Psalmen, auf die gemeynen Melodeyen mit vier Stimmen s i m p l i c i t e r gesetzt“ (1608, 2. Aufl. durch Theophil Staden 1637), wobei unter Psalmen auch nur die auf diesen basierenden Kirchenlieder zu verstehen sind. Die erste Sammlung benutzt die Melodien (meist zeilenweise) als Cantus firmi in motettischer Bearbeitung und zeigt Haßler als quasi-Gothiker noch im Vollbesitz der alten bodenständigen Figuraltechnik. Wichtig ist, daß er unter „Fuge“ nicht mehr allein den strengen Kanon, sondern auch bereits als Gefolgsmann Gabrielis vorzugsweise die Quintenbeantwortung, sogar in jener „tonalen“ Variante, versteht, welche seither entscheidend für die Idee des klassischen Fugato geworden ist. Wenn er z. B. (die Belege finden sich gleich zu Dutzenden) in „Jesus Christus unser Heiland“ folgende Imitation bringt



also das im Raum der Quinte verlaufende Motiv auf den Umfang der Quarte zusammenschiebt, so daß Tonika mit Dominante und Dominante mit Tonika vertauscht werden, so ist damit das Prinzip der „Fuge“ in Bachs und unserm Sinne gewonnen. Haßler liebt es, die verschiedensten kanonischen Möglichkeiten an den einzelnen Strophen

eines Liedes aufzuzeigen (Cantus firmus in wechselnden Stimmen, Imitationen in verschiedenem Intervall und engeren oder weiteren Abständen, in Dehnungen und Kürzungen, mit freien Begleitstimmen, paarige Einsätze usw.), stellt also, ähnlich wie Senfl und Eccard, aus den zehn Versen des Vaterunserliedes oder den dreien des Credochorals ganze Motettenzyklen zusammen.

Die andere Sammlung will die 67 gebräuchlichsten Kirchenlieder im einfachen Satz Note gegen Note für die Nürnberger Gottesdienste bearbeiten und hat in der Tat vollen praktischen Erfolg gehabt. Trotzdem ist Haßlers Harmonisierung durchschnittlich noch recht weit von der heute üblichen entfernt, die wir viel eher in seinen deutschen Kanzonetten vorgebildet finden. Ihm kommt es noch nicht wie uns auf eine die Tonalität von Fermate zu Fermate möglichst eindeutig ausdrückende Akkordunterlegung an, sondern vor allem auf die recht organische Führung der Stimmen; die kühne Aneinanderreihung von Zufallsharmonien, die dabei meist als Nebenstufendreiklänge herauskommen und die Hauptfunktionen weit mehr vermeiden denn betonen, befremden unser Ohr, zumal da er in der Setzung von Vorzeichen vielfach noch recht altertümlich oder nach rein koloristischem Gutdünken verfährt. Diese Abstände fallen bei schlichten Volksliedern wie dem Resonet in laudibus oder „Christ ist erstanden" besonders ins Gehör — andere Sätze wie „Ein feste burg" (Kaiserliederbuch für gemischten Chor Nr. 4a) gelten auch der Gegenwart mit Recht schon für klassisch.

Mehr als irgendeiner der bisher besprochenen Meister ist Haßler in seinem vielseitigen Schaffen durch hundert Fäden mit der nachfolgenden Zeit verbunden, und weit davon entfernt, nur noch als historische Größe Geltung zu besitzen, hat er allenthalben Saaten ausgestreut, an deren Ertrag noch wir Heutigen dankbar zehren[1]). Er ist eben als vollblütiger Mensch und wahrer Könner nicht, wie sonst so mancher Pfadfinder, in problematischen Versuchen stecken geblieben, sondern hat auf seinen neuen Wegen sogleich einen reichen Strauß edelster Kunstblüten zu pflücken gewußt und seinem Volk zum Kranz gewunden. Ihm gebührt darum einer der schönsten Ehrenplätze in der Geschichte der deutschen Tonkunst. —

Augsburg, wo Haßler seine glücklichsten Jahre verlebte, besaß in Gumpeltzhaimer, Klingenstein, Erbach und Aichinger weitere vortreffliche

[1]) So halte ich etwa das Doppelquartett und das „Heilig" in Mendelssohns „Elias" sowie den Sylphenchor in Schumanns „Faust" für durch Winterfelds Gabrielibuch (1834) inspirierte Studien im deutsch-venetianischen Haßler-Stil.

Meister. Adam Gumpelzhaimer (1559—1625)[1]) wirkte hier in äußerst mühseligen Verhältnissen als Kantor der St.-Annenschule, für deren Schüler er auch seinen achtmal aufgelegten Leitfaden der Musiklehre schrieb. Sein Lustgärtlein (1591), Würtzgärtlein (1594) und seine „Newen teutschen geistlichen Lieder" harmonisieren die protestantischen Kirchengesänge vorzüglich in gemäßigtem Villanellenstil („Was mein Gott will" sogar sehr wirkungsvoll in Apsidentechnik). Seine doppelchörigen Motetten, in denen ein ernster Grundzug vorherrscht, liefern beste Gebrauchsmusik, und das achtstimmige Transeunte Domino entbehrt nicht der Größe. Der Domkapellmeister Bernhard Klingenstein[2]) (1545—1615) hatte nach Münchener Schulmeisterjahren noch in reifem Mannesalter de Cleves Unterricht gesucht — sein Hauptwerk, die ein- bis achtstimmigen Motetten, reichen bereits stellenweis in den Konzertstil Viadanas hinüber, werden uns also im 2. Band zu beschäftigen haben. Christian Erbach[3]) (geb. 1573 in Gaualgesheim bei Mainz, Fuggerscher Organist und Stadtmusikdirektor zu Augsburg, wo er 1635 als Domorganist starb) veröffentlichte seit 1600 teils in Augsburg, teils in Dillingen kanzonettenmäßige geistliche Gesänge, ragt aber besonders als Orgelkomponist hervor, indem er alle damaligen Formen von den kleinsten Magnifikatversetten über freie Fantasien bis zu den großen Ricercaren und Kanzonen der Schule von San Marco pflegte. In der umfänglichen Canzone chromatica über die absteigende Quarte, deren zweiter Teil straffe Engführungen in der Gegenbewegung bringt, überragt er selbst Haßlers Orgelwerke beträchtlich — ein noch heute imposant wirkendes Stück, das den Organisten lebhaft empfohlen sei.

Ein scharf umrissener Kopf ist schließlich der Priester Gregor Aichinger, den wir neben dem Salzburger Johann Stadlmayr (achtstimmige Messen seit 1593) als einen der wenigen deutschen Palestrina-Jünger bezeichnen dürfen. Er ist 1564 in Regensburg geboren, scheint als Knabe mit Lasso in Berührung gekommen zu sein, wurde Schüler der Ingolstädter Jesuiten, seit 1586 ist er Jakob Fuggers Privatorganist in Augsburg, wo er (bis auf mehrere römische Studienreisen) seit seiner Ordination dauernd als Chorvikar zum Domkapitel gehörte. Nach weltlichen Erstlingen im ballettmäßigen Madrigalstil eines Banchieri und Marenzio wandte er sich später ausschließlich der geistlichen Musik zu und erweist sich in seinen sehr zahlreichen Drucken (u. a. Tricinia

---

[1]) Biographie und Auswahl seiner Werke von Otto Mair in DTB. X 2.

[2]) Biographie von Kroyer in DTB. X 1, XLIX ff.

[3]) Neudruck seiner Werke mit Einleitung von E. v. d. Werra als DTB. IV 2.

Mariana, Odaria S. Bernardi, Ghirlanda di canzonette spirituali, Lacrumae B. Virginis, Vulnera Christi, Virginalia) als ein ganz neuer Typus in Deutschland: als der des verzückt-inbrünstigen Marienverehrers spanisch-katholischer Schattierung. Doch spricht dies alles mehr aus seinen Vorreden als aus seiner Musik, die sich sehr diatonisch und in römischer Stilreinheit gibt. Er war 1607 der erste, der in Deutschland Motetten mit Generalbaß herausgab.

Hier wäre als südwestlicher Vorposten der deutschen Venetianer noch Christof Thomas Walliser d. J. anzuschließen (1568 in Straßburg geboren, wo er 1598 Gesanglehrer am protestantischen Gymnasium wurde und in kümmerlichen Verhältnissen erst 1648 starb), übrigens ein Schüler des Melchior Vulpius und des Zittauers Tob. Kindler, also des sächsischen Kreises. Seine Weihnachtsgesänge von 1613 und die Ecclesiodae (1614 und 1625) — motettenartige Bearbeitungen der Kirchenlieder „auf eine etwas madrigalische Art" mit Orgel- und Instrumentalbegleitung — bezeugen seine ansehnliche Begabung und ein gediegenes Können. Spätere Werke gehören schon der Generalbaßperiode an[1]).

Die Nürnberger Kleinmeister der Haßlerzeit, F. J. Brechtel, Paul Sartorius, Hans Christof Heiden, können hier nur summarisch genannt werden. Wichtiger sind die von Haßlers Tänzen und Intraden ausgehenden Begründer der deutschen Instrumentalsuite, Valentin Haußmann, Melchior Franck, Paul Peurl, V. Otto und J. H. Schein. Wie eng ihr Anschluß an Haßlers Lustgarten von 1601 war, geht daraus hervor, daß Haußmann (Gerbipolensis, also aus Gerbstätt bei Halle) schon im nächsten Jahr mit einem „Venusgarten" aufwartete, dem er viele weitere textlose oder ad libitum „amorosisch" zu textierende Sammlungen folgen ließ, während der liebenswürdige Vielschreiber Melchior Franck, der ja Haßlers persönlicher Schüler gewesen war, (1573 in Zittau geboren, seit 1602 Koburger Hofkapellmeister des kunstliebenden Herzogs Johann Casimir, dort 1639 gestorben[2])) im Jahre 1603 mit „Newen Pavanen, Galliarden und Intraden" begann, um seine zahlreichen Tanzpublikationen 1623 ebenfalls mit einem „lieblichen Musicalischen Lustgärtlein" zu beschließen[3]). Auch der junge Nürnberger

[1]) Vogeleis, Bausteine S. 390—399.

[2]) Biographie und Besprechung seiner weltlichen Werke von A. Obrist (Berliner Diss. 1893).

[3]) Ausgewählte Instrumentalwerke von Franck und Haußmann als DTD. Bd. 16, hrsg. von Franz Bölsche. Vgl. auch die hübsche Auswahl von H. Riemann, Reigen und Tänze aus Kaiser Mathias Zeit, für Klavier gesetzt.

Johann Staden, dessen Schwergewicht in die Continuoepoche fällt, gibt sich 1609 und 1610 („Venuskränzlein") mit tüchtigen Tanzliedern, 1618 mit Instrumentaltänzen als ein beachtenswerter Gefolgmann Haßlers zu erkennen[1]). Bietet Franck, dessen in formaler Hinsicht konservativere Natur auch jenseits der Zeitenwende von 1618 noch entschieden der alten, chorischen Satzweise treu blieb, die Fülle seiner reizenden melodischen Einfälle, die gewöhnlich im Gewande der Kanzonette bzw. Villanelle vier- bis sechsstimmig auftreten, nach Gattungen gebündelt, woraus dann die Spieler sich die Abfolge (= Suite) von Tänzen selbst von Fall zu Fall kombinierten, so experimentiert Haußmann schon mit eigenen Zusammenstellungen, die an den alten Tanz-Abtanz-Kern von Pavane und Gagliarde etwa einen aus mehreren Variationen bestehenden Passamezzo nebst Represa, einen polnischen Tanz, eine Fuga oder ähnliches anreihen. Innerhalb der einzelnen Sätzchen entfaltet sich trotz der engen und formelhaften Grenzen eine erstaunliche Vielheit der Gestaltungen — Phrasenverschlingungen, Verkürzungen und Steigerungen kommen vor, oder aus der typischen Schlußkadenz wird melodisch ein ganzes Stück allerliebst entwickelt.

Der Steyrer Organist Paul Peurl ging mit seinen vierstimmigen Tänzen von 1611 prinzipiell dazu über, die feste Ordnung „Paduan, Intrada, Dantz, Gagliarda" unter Beibehaltung des gleichen Themas durchzuführen und wird damit zum Schöpfer der deutschen Variationensuite. Das musikalisch Schönste in dieser Gattung liefern unzweifelhaft die zwanzig Suiten des Banchetto musicale von Schein (Leipzig 1617)[2]), wo zwischen Pavane und Gagliarde eine höchst verschiedenartige freie Variatonsart, in dem ihnen regelmäßig folgenden Paar Allemande-Tripla ein neuer, strenger Themenzusammenhang nach dem Proporz-Prinzip besteht, „also gesetzet, daß sie beydes, in tono vnd inventione, einander fein respondieren ... zu ziemlicher ergötzlichkeit bey ehrlichen Zusammenkünfften". Hatte Haußmann 1604 als erster in Deutschland Violinen gefordert, so giebt Schein gleich den meisten Zeitgenossen an: „bevoraus auff Violen, nicht ohne sonderbare gratia lieblich vnd lustig zu gebrauchen," setzt aber auch eine Intrade ausdrücklich für „Zink, Viglin, Flödt", eine Pavane für vier Krummhörner. Seine Pavanen sind feierlich wie Haßlers Intraden, seine Gagliarden z. T. ziemlich wie das spätere Menuett beschaffen, die Allemanden

[1]) Neudruck von E. Schmitz in DTB. VIII 1 S. 75 ff.

[2]) Neuausgabe von Prüfer.

bestätigen durch ihre naive Treuherzigkeit den Ehrentitel einer „aufrichtigen teutschen Erfindung", den Mattheson dieser Gattung beigelegt hat. Die Hauptgeschichte der deutschen Suite fällt jedoch erst ins zentrale 17. Jahrhundert.

Wir sind damit in den Kreis der sächsischen Renaissancemeister eingetreten, als deren ehrwürdiges Haupt der Leipziger Thomaskantor (1594—1615) Sethus Calvisius, der berühmte Musiktheoretiker[1]), angesehen werden darf (eigentlich Kallwitz, 1556 in einem Thüringer Dorf geboren, Helmstädter Student, kurze Zeit Musikdirektor der Pauliner zu Leipzig, 1582 Kantor zu Schulpforta), der sich — neben zwei-, drei-, vier- und fünfstimmigen Liedersammlungen und dem vorzüglichen Cantional — auch schon in Wechselchören vernehmen läßt[2]). Ebenfalls wesentlich als sein Werk ist die berühmte, unter seines Pfortaer Nachfolgers Erhard Bodenschatz Namen gehende, große Motettensammlung Florilegium Portense anzusehen (die beste, leider noch nicht wieder neugedruckte Heerschau über das deutsche und italienische Tonschaffen um 1600), denn Bodenschatz brachte 1603 im wesentlichen nur zum Druck, was er unter Calvisius selbst als Schüler gesungen hatte. An die Seite zu stellen wäre dieser Blütenlese höchstens noch das nicht minder umfangreiche Promptuarium musicum des Schadäus (1611 bis 1617), das in der Hauptsache achtstimmige Festmotetten des deutsch-venetianischen Stils bringt. Die entsprechenden Teile der Musae Sioniae des Michael Prätorius zielen schon auf die konzertmäßige Wiedergabe im Stil Viadanas, und die große Motettensammlung des Rotenburger Rektors Donfried (1622—1627) hat bereits Continuo. — Ein Mitschüler Bodenschatzens bei Calvisius war der gebürtige Leipziger Valerius Otto, der sich später nach Prag wandte und ebenso vortreffliche Psalmen zu fünf Stimmen wie frische Tänze (1611) geschrieben hat.

Der aus Wasungen gebürtige Weimarer Kantor Melchior Vulpius († 1615) begnügt sich in seinen kirchlichen Gesangbüchern mit dem vier- bis fünfstimmigen Satz, erweist sich aber in drei Motettenbänden (Jena 1602 und 1603, Erfurt 1610) ebenso wie in einer Reihe von Hochzeitsgesängen als Anhänger der moderneren Achtstimmigkeit. Seine Matthäuspassion rezitierenden Typs von 1613 zeichnet sich durch realistische Züge aus. Auch der Thüringer Friedrich Weißensee, seit 1605 Schröters Amtsnachfolger in Magdeburg, schwimmt mit Stücken zu acht bis zwölf Stimmen im Strome venetianischer Mehrchörigkeit.

---

[1]) K. Benndorf, S. Calvisius als Musiktheoretiker (Vjschr. f. M. 1894).
[2]) Vgl. Wustmann, Musikgeschichte von Leipzig I.

Der Sohn eines anderen Magdeburgers (Jacob Schultze) sollte den Ruhm der sächsischen Renaissancemusik in Hamburg durchsetzen: Hieronymus Prätorius[1]) (1560—1629, stud. mus. zu Köln, dann als Organist in Erfurt und Hamburg tätig). Wie hoch man an der Alster seine meist sechs- bis achtstimmigen, gelegentlich sogar 20 Stimmen erfordernden Apsidenchöre wertete, erhellt daraus, daß seine Gönner ihm das Erscheinen einer fünfbändigen Prachtausgabe seiner Werke in den Jahren 1616—1625 ermöglichten, die zwar schon den Generalbaß auf dem Titel nennt, von ihm aber in den Kompositionen selbst noch keine Spur erkennen läßt. An reicher Klangwirkung stellt er sich dem Haßler nicht unwürdig zur Seite, indem er alle Lagen der Stimmen glänzend ausnutzt und sich als Meister selbständiger Stimmführung innerhalb breiter tonaler Flächen zeigt. In formaler Beziehung liebt er Neuerungen: das Vaterunser etwa läßt er Bitte für Bitte umschichtig vom gregorianischen Solisten und vom achtstimmigen Chor vortragen, der dem „Führe uns nicht in Versuchung" durch achtstimmig rezitierende Reperkussion eine ergreifende Wirkung abgewinnt — umgekehrt komponiert er das sonst responsorisch übliche Magnifikat glatt durch und hängt ein achtstimmiges „Joseph lieber Joseph mein" daran. Seine sechs Messen verarbeiten sämtlich fremde Liedthemen oder eigene Motetten.

Von Gr. Lange und L. Lechner ging der fleißige Reichenberger Christof Demantius[2]) mit Newen weltlichen Liedern (1595) aus, 1567 geboren, als Dreißigjähriger Kantor in Zittau, seit 1604 desgl. zu Freiberg in Sachsen, wo er 1640 starb. Er brachte 1600 mit einer kleinen Sammlung „Tympanum militare, Vngerische Heerdrummel vnd Feldgeschrey" der alten Gattung der Battaglienmusik seinen Zoll dar und stellte sich 1601 mit 77 Tänzen und Tanzliedern in Haßlers Lustgartenstile ein, denen 1608 in den Conviviorum deliciae eine schon an Scheins Banchetto anklingende Fortsetzung folgte. 1609 kam noch ein dritter Teil davon sechsstimmig als Farrago, 1613 ein vierter als Fasciculus chorodiarum ans Licht. Die Sechsstimmigkeit ist — typischer Generationsfortschritt über Lassos Quintettnorm hinaus! — Demants beliebteste Besetzung: so in der Corona harmonica (1610), einer Sammlung glanzvoller Motetten, und dem Tedeum von 1618. Bereits das folgende Jahr bringt seinen ersten Beitrag zum Generalbaßspiel in den Triades

[1]) 13 lateinische und 3 deutsche Motetten neugedr. v. H. Leichtentritt als Bd. X 1 der DTD. (1905).

[2]) Biographie von R. Kade in Vjschr. f. M. VI (1890). Eine Reihe seiner Tanzstücke in F. M. Böhmes Gesch. d. Tanzes in Deutschland Bd. II.

Sioniae zu acht Stimmen, denen er schließlich noch eine vom Choral emanzipierte Passion (1631) und ein gutes Theoriebuch folgen ließ.

Ebenfalls ein Sachse erweist sich in Haßlers Gefolge als einer der besten Pioniere venetianischer Kunst an der fernen Ostseeküste: Philipp Dulichius (Deilich). 1562 zu Chemnitz geboren, 1579 als Student in Leipzig nachweisbar, hat der „Pommersche Lassus" von 1587 bis zu seinem Tode (1631) als Kantor und Gymnasialprofessor in Stettin gewirkt. Unter seinen zahlreichen Veröffentlichungen stehen die hundert Motetten der Centuria (4 Bände 1607—1612, meist vor 1604 komponiert) obenan[1]). Die Hälfte davon ist eincheörig für sieben Stimmen mit großem kontrapunktischen Können und feinem Sinn für die neuere Harmonik gesetzt, ohne in chromatische Experimente zu verfallen, wobei gern ein deutsches Symbolum (fürstlicher Wahlspruch u. dgl.) mit lateinisch textierten Kontrapunkten umwoben wird — ein Rückfall in die Mehrsprachigkeit der ältesten Motette. Die andern Fünfzig sind achtstimmig auf zwei gleichberechtigte Chöre verteilt, von denen meist der eine, schon an der Schlüsselung erkennbar, ein wenig dunkler gehalten ist, und geben einem Gallus an Klangfülle und ungebrochener Empfindung nichts nach. Eine große Innigkeit christlichen Glaubens tritt als Hauptkraftquelle seines Schaffens deutlich hervor — man sehe (DTD. 31 S. 26 ff.) die rührende Schlichtheit des „Ich hebe meine Augen auf", das er seinem Vater, dem Chemnitzer Bürgermeister, wohl aus Dank für Hilfe in der Not seines bedrängten Schulmeisterdaseins gewidmet hat, oder vergleiche die packende, herbe Vertonung des O domine Jesu Christe im mystischen Phrygisch, mit der er anscheinend bewußt Gabrieli in die Schranken gerufen hat und dabei durch größere Subjektivität sogar rühmlich besteht. Er ist überhaupt von etwas schwererem Geblüt als Haßler, ein zu ernster Selbstprüfung geneigter Mann mit oft düsteren künstlerischen Gesichten, einer der edelsten Meister deutscher Renaissance und auch in den wenigen erhaltenen Zügen persönlicher Art liebenswert.

Endlich könnte man noch eine braunschweigische Schule zusammenstellen; dazu würden rechnen: der Wolfenbüttler Hofkapellmeister und Bibliothekar Thomas Mancinus aus Schwerin (1550—1620, 1588 weltliche Lieder zu vier bis fünf Stimmen, 1605 lateinisch Madrigale, 1608 Motetten zu fünf bis acht Stimmen; 1620 ein-

[1]) Die ersten fünfzig als Bd. 31 und 41 der DTD. (einzelne auch in praktischen Ausg.) herausg. von Rudolf Schwartz, der den Meister erst wiederentdeckt hat.

Passion), der in Helmstädt, Braunschweig, Rinteln und Göttingen nachgewiesene D. G. Harnisch (seit 1587 deutsche weltliche Trizinien, 1604 in Nürnberg ein Hortulus lustiger und höflicher teutscher lieder zu fünf bis sechs Stimmen) sowie Johann Jeep aus dem damals noch braunschweigischen Dransfeld (1582 bis 1640), seit 1663 hohenlohischer Kapellmeister zu Weickersheim. Er ist der Komponist des höchst erfolgreichen Studentengärtleins zu drei bis fünf Stimmen (1. Teil in sieben Auflagen 1607—1626, der zweite in dreien 1613—1622), hierin ein beträchtlicher Konkurrent von H. Dedekinds Studentenlust (1613), Erasmus Widmanns Studentenmut (1622) und Scheins Studentenschmaus (1624). Bald sollte jedoch diese welfischen Musiker Michael Praetorius, der Verfasser des Syntagma musicum und Wolfenbüttler Hofkapellmeister, weit überstrahlen; ihn werden wir neben den „drei großen S" Schein, Scheidt und Schütz, deren Schwerpunkt jenseits von 1618 liegt, zu Beginn des zweiten Bandes behandeln.

Dieses Jahr 1618 bezeichnet mit seltener Deutlichkeit den Beginn eines neuen Zeitalters: nicht nur politisch durch den Anfang des dreißigjährigen Mordens und Brennens, das auf die sozialen Grundlagen des deutschen Musiklebens verheerend eingewirkt hat, nicht nur kulturstilistisch durch den Eintritt ins schäferliche, barocke Jahrhundert der Phyllisse und Choridons, der Amadis' und Galateen, sondern auch in rein musikalischer Hinsicht. Konzert, Sonate, Arie, Lied, Kantate, Oratorium und Oper entwickeln sich unter dem Einfluß der akkordisch vom Generalbaß begleiteten Monodie, während die eigentlichen Renaissanceformen allmählich entarten oder sich umwandeln: das Musizieren in Wechselchören wucherte im Süden derartig auf, daß z. B. das Augsburger Domkapitel 1627 amtlich die Vierchörigkeit befehlen konnte[1]); im Jahr darauf weihte man den Salzburger Dom gar mit einer 48 stimmigen Messe des Römers Orazio Benevoli ein. Wie die Architektur des Barock alle festen, strengen Formen der Renaissance auflöste oder ins Malerische umwertete, so auch die Musik: an die Stelle lichter Klarheit trat in erhöhtem Maße subjektivistisches Helldunkel, man machte mutatis mutandis auch musikalisch die Wendung der Malerei zu aufgeregter, pathetischer Farbengebung mit und strebte so, in lebendiger Auswertung der seit der Musica riservata-Idee Josquins schwebenden Probleme, den Zeiten Bachs und Händels entgegen. Aber auch schon das deutsche Musizieren zu Kaiser Mathias Zeit bedeutete in sich einen

[1]) Kroyer in DTB. X 1, LXXIII.

stattlichen Höhepunkt, so daß Johann Hermann Schein in der Vorrede zu seinem Banchetto musicale von 1617 in verständlichem Selbstgefühl sagen durfte:

„Es ist die edle Kunst der Music heut zu tage nechst der Gnaden Gottes durch nachsinniges vnd fleißiges excoliren vornehmer Kunstmeister beydes frembder vnnd auch Teudscher Nation zu solcher Excellenz vnd Hoheit gestiegen, daß man zweiffeln muß, ob dieselbe noch höher gelangen vnd kommen möge."

Ende des ersten Bandes.

Kurzes Verzeichnis

der besprochenen Tonsetzer und alten Musikschriftsteller

Verzeichnis der Abkürzungen

Chrys. Jb. = Jahrbücher für musikalische Wissenschaft, hrsg. v. Friedr. Chrysander I 1863, II 1867.

Vj. f. M. = Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, hrsg. v. Spitta, Chrysander u. Adler 1884 ff.

Peters-Jb. = Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, hrsg. v. E. Vogel bzw. R. Schwartz 1896 ff.

Km. Jb. = Kirchenmusikalisches Jahrbuch, hrsg. v. F. X. Haberl. bzw. K. Weinmann 1885 ff.

Ztschr. d. IMG. = Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, hrsg. v. A. Heuß 1899 ff.

Sbde. d. IMG. = Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, hrsg. v. O. Fleischer bzw. M. Seiffert u. J. Wolf 1899 ff.

M. f. M. = Monatshefte für Musikgeschichte, hrsg. v. R. Eitner 1869 ff.

Eitners Publ. = Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke durch die Gesellschaft für Musikforschung, hrsg. v. R. Eitner 1869 ff.

Mschr. f. GD. u. k. K. = Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. hrsg. v. Fr. Spitta und J. Smend 1895 ff.

Archiv f. MW. = Archiv für Musikwissenschaft, hrsg. v. M. Seiffert, J. Wolf u. Max Schneider, Bückeburg 1918 ff.

Ztschr. d. DMG. = Zeitschrift der Deutschen Musikgesellschaft, hrsg. v. A. Einstein 1918 ff.

DTD. = Denkmäler deutscher Tonkunst, hrsg. v. d. musikgeschichtlichen Kommission unter Leitung von R. v. Liliencron bzw. H. Kretzschmar 1892 ff.

DTB. = Denkmäler deutscher Tonkunst, zweite Folge: Denkmäler der Tonkunst in Bayern, unter Leitung v. A. Sandberger 1900 ff.

DTÖ. = Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, unter Leitung v. G. Adler, 1894 ff.

Eitner, Qu.-L. = Quellenlexikon, Biographie u. Bibliographie der Musiker und Musikgelehrten v. Robert Eitner, 10 Bde. 1899—1904.

Ztschr. f. d. A. = Zeitschrift für deutsches Altertum, hrsg. v. G. Roethe und Edw. Schröder.

MSH. = Fr. H. v. d. Hagen, Die Minnesinger, 4 Bde. 1839.

SS. = Scriptores de musica.

Diss. = Dissertation.

Jg. = Jahrgang.

Ldb. = Liederbuch.

Lhs. = Liederhandschrift.

Hdb. = Handbuch.

Hs., hs. = Handschrift, handschriftlich.

Abh. = Abhandlung.

Jh. = Jahrhundert.

